



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Znakowanie trawy albo Praktyki filologii

Author: Ryszard Koziółek

Citation style: Koziółek Ryszard. (2011). Znakowanie trawy albo Praktyki filologii. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

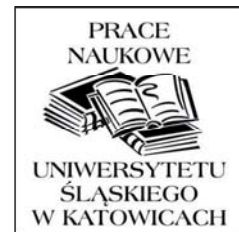


Ryszard Koziołek

**Znakowanie trawy
albo
praktyki filologii**

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2011

**Znakowanie trawy
albo
praktyki filologii**



NR 2872

Ryszard Koziołek

Znakowanie trawy albo praktyki filologii

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Jolanta Sztachelska

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Komiwojażer wiedzy o literaturze	7
Filologia jako akt wiary	21
Kompleks Darwina	37
Antygona w wielkim mieście (A... B... C...)	59
Co gra <i>Katarynka</i> Prusa?	81
Konopnicka totalna. Przypowieść antropologiczna	109
Męskość Stasia	123
Śmiech ze <i>Słówek</i>	147
Jak Tuwim napisał wiersz Baudelaire’a	169
Filolog w supermarkecie	183
My, dziewiętnastowieczni	193
Wuj Tarabuk i nędza pisania	203
Znakowanie trawy	217
Nota bibliograficzna	225
Indeks osobowy	227
Summary	235
Zusammenfassung	235

Komiwojażer wiedzy o literaturze

Stefanowi Szymutce

I.

Gdybym pisał literaturoznawcze *Pamiętniki z za grobu*, zacząłbym tak: „Przyszło mi żyć na przełomie dwóch cytatów”. Oto one:

Ze wszystkich jednak porównań, jakie możemy sobie wyobrazić, najbardziej wymowne jest porównanie gry języka z partią szachów. Tu i tam mamy do czynienia z systemem wartości i jesteśmy świadkami ich modyfikacji. Partia szachów jest niejako sztuczną realizacją tego, co język ukazuje nam w postaci naturalnej.

Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Przed wszystkim stan gry dobrze odpowiada stanowi języka. Odpowiednia wartość figur zależy od ich położenia na szachownicy; podobnie jak w języku każdy składnik ma wartość dzięki opozycji do wszystkich innych składników.

Po drugie, system jest zawsze chwilowy; zmienia się między jedną a drugą sytuacją. Prawda, że wartości zależą także, i w pierwszym rzędzie, od niezmiennych reguł istniejących już przed rozpoczęciem partii i pozostających w mocy po każdym ruchu. Takie reguły, przyjęte raz na zawsze, występują także w materiale języka [...].

Aby partia szachów przypominała pod każdym względem grę języka, należałoby wyobrazić sobie gracza nieświadomego lub bezrozumnego. Zresztą ta jedyna różnica czyni porównanie tym bardziej instruktywnym, że wskazuje na bezwzględną konieczność odróżnienia w językoznawstwie tych dwóch porządków zjawisk. Jeśli bowiem fakty diachroniczne nie dają się sprowadzić do systemu synchronicznego, uwarunkowanego przez nie,

wówczas gdy wola decyduje o zmianie tego rodzaju, o ileż bardziej nie dadzą się do niego sprowadzić, kiedy przeciwstawiają organizacji systemu znaków ślepą siłę¹.

* * *

Odcieleśniając swoje podboje, aby sprowadzić je do samej istoty, Kubłaj doszedł do krańcowej operacji: ostateczny podbój, dla którego wielokształtne skarby imperium były tylko złudną powłoką, sprowadzał się do kawałka oheblowanego drewna, do nicości.

Wówczas Marko Polo przemówił: — Twoja szachownica, najjaśniejszy panie, jest intarsją dwóch gatunków drewna: hebanu i klonu. Kwadracik, w którym utkwiał teraz twój światły wzrok, wycięto z warstwy pnia narosłej w roku suszy: widzisz, jak układają się włókna? Tu możesz dostrzec ledwie zarysowany sęczonek: pęk próbował wykiełkować w pewien przedwcześnie wiosenny dzień, ale nocny szron zmusił go do poniesienia zamiaru.

Wielki Chan nie uprzytamniał sobie dotychczas, że cudzoziemiec potrafi wysłowić się płynnie w jego języku, ale nie to go zdumiało.

— Tutaj powiększony por: może gnieździła się w nim poczwarka; nie czerwia, bo ten, zaraz po urodzeniu, zacząłby drążyć dalej, ale gąsienicy, która obgryzła liście, przez co drzewo przeznaczono na zrąb... Tę krawędź stolarz wyżłobił dłutkiem, aby lepiej przylegała do sąsiedniego, trochę wystającego kwadratu...

Kubłaj tonął w masie rzeczy, jakie można było odczytać na gładkim i pustym kawałeczku drewna: w tym czasie Marko mówił już o hebanowych lasach, o tratwach z pni pławionych brzegiem rzek, o przystaniach, o kobietach w oknach...²

Odkąd pamiętam, zawsze łatwo ulegałem znakom, zwłaszcza napisanym słowom. Albo zatrzymywałem się na nich, zauroczony architekturą i brzmieniem opowieści, albo przeciwnie — zapominałem o języku, traktowałem go, jakby był przezroczysty, wierzyłem w światy, które rzekomo rozpościerają się przed moim zaślepionym, czyli zaczytanym, umysłem. Nie potrafiłem być krytykiem języka.

Odkąd uprawiam zawodowo racjonalizację związków człowieka i przedstawiającej mowy zwanej literaturą, reprezentuję podejrzliwą i czujną postawę wobec znaków. „Nie dać się zwieść!” — oto wyznacznik literaturoznawczego profesjonalizmu. Nie przecząc tej oczywistości, wiem, że profesjonalna trzeźwość została osiągnięta za cenę zdrady szlachetnej naiwności lektury, która to naiwność znaczyła, że literatura poza przyjemnością obcowania z fikcją, pozwala lepiej rozumieć siebie i świat. Obecnie, jako zawodowy czytelnik,

¹ F. DE SAUSSURE: *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Przeł. K. KASPRZYK. Wstęp i przypisy K. POŁAŃSKI. Warszawa 1991, s. 112—113.

² I. CALVINO: *Niewidzialne miasta*. Przeł. A. KREISBERG. Kraków 2005, s. 110—111.

sytuuję się na marginesie społecznej i indywidualnej funkcji lektury. A nawet mam poczucie, że zajmuję w tej relacji miejsce intruza, kogoś zbędnego, czyjej obecności żadna ze stron nie wymaga, a może nawet nie potrzebuje dla swego funkcjonowania, przecież nie dla mnie — literaturoznawcy — powstaje literatura. Krytyk to raczej lekturowy bękart, który dzięki wiedzy i metodzie usurpuje sobie prawo pierworództwa, tzn. bycia czytelnikiem właściwym, wybranym i namaszczonego przez tekst lub pisarską intencję. Co nie znaczy, że jestem społecznie nieużyteczny. Literatura jest fragmentem rzeczywistości, który zastajemy w świecie. Jej opis jest częścią poznawczego paradygmatu świata, w którym żyjemy. A jednak to pocieszenie nie skutkuje, nie usuwa bowiem właściwego temu zawodowi doświadczenia wyalienowania z lektury.

Nie umiem już czytać, bo wiem, że czytanie powinno być wstępem do pisania o czytaniu; że muszę (powinienem) pisać, choć nie chcę być pisarzem. Jestem czytelnikiem-literaturoznawcą; lekturowym bękartem i poronionym pisarzem. Kimś, kto twierdzi, że szachy nie służą do gry, a każde pisanie jest dalszym ciągiem czytania. Jestem częścią historii zawodowego czytania, odnajduję się w alegorii stworzonej przez Itala Calvina.

W słynnym przykładzie z szachami Ferdinand de Saussure uczynił to, co powtórzył za nim Kubłaj w dziele Calvina: odcieleśnił mowę i sprowadził ją do języka pojmowanego jako system różnic. Odtąd nie ma celu gry poza samą grą, a to, co jednostkowe, przestaje mieć znaczenie poza relacją w systemie. Znaczenie jednostki określa nie walka, śmierć, podbój lub klęska, lecz jej relacja z inną jednostką wedle reguł systemu, w którym powtarzalność funkcji dominuje absolutnie nad odrębnością jednostki ją wcielającej. Dyskretna, semiotyczna nicość. Kto tego nie wie, jest naiwny, kto wie — jest literaturoznawcą.

Konsekwencje są jednak bolesne. Teza, że sens jest wytworzony przez system konwencji użytych w tekście, szybko objawia swój nihilizm. Kubłaj rozpoznaje siebie i swoje dzieło w postaci figur szachowych, a raczej w niezmiennych relacjach między nimi. Materiał, treść, postacie i ich działania zostają zignorowane. Liczy się jedynie różnica ich funkcji w grze. Kiedy okazuje się, że szachowy model języka ignoruje egzystencjalną treść podmiotu i sprowadza go do wiązki relacji, wówczas Kubłaj staje w obliczu kryzysu. Przynajmniej, nieco groteskowego. Czyż „wiązka interpersonalnych relacji” może mieć kryzys? Wszak poza systemem różnic nie ma nic ani nikogo; „nieświadomy lub bezrozumny gracz”, sprawny dysponent reguł sygnifikacji zajął miejsce autora i czytelnika.

Ale jest też trzecia ofiara — literaturoznawca. Choć na pozór wydawało się, że nie dotyka go ta zmiana, a nawet że jego pozycja ulega wzmocnieniu. Wiedząc o naturze języka więcej niż pisarz i czytelnik (różniące się stopniem bierności instrumenty konwencji), pierwszy doświadczył szoku utraty pod-

miotowości. Przyczyną była jego pokrętna relacja wobec języka. Nadświado-
mość ubywania rzeczywistości ze świata opanowanego przez znaki próbował
zdyskontować podmiotowością naukowca usytuowanego „na zewnątrz”
tekstu i całej rzeczywistości pisania. Ta atrapa pozytywistycznej naukowości
zmuszała jednak do zredukowania w sobie czytelnika dokonującego rzeczy-
wistej lektury, tzn. czytania dokonywanego przez żywego człowieka. To, że
taki model analizy tekstu nigdy nie został spełniony i osobowość badacza
zawsze odciskała się na jego procedurach badawczych, potęgowało tylko
sprzeczność teorii i praktyki lektury.

Terapią na kryzys w ujęciu Calvina miałyby być radykalne otwarcie gra-
nic systemu, co w języku szachowej alegorii oznacza, że za pomocą szachów
wcale nie musimy grać w szachy. Dla czytelnika, jakim chce być literaturo-
znawca, takie przesunięcie jest ryzykowne. Alternatywa, czy raczej konflikt,
między Markiem a Kubłajem polega bowiem na odmiennym zdefiniowaniu
dynamiki tekstu, która wytwarza znaczenie. Kubłaj sądził (jak znaczna część
nas, zawodowych badaczy literatury), że sens tkwi w tekście i jest wytwarzany
przez system konwencji uruchomionych przez pisarza. Marko przekonuje,
„działając słowami”, że sens nie jest wyłącznie efektem relacji między ele-
mentami tekstu; jest także, a może nade wszystko, znaczeniem, jakie mogę/
chcę (!) przypisać określonemu obiektowi. Lektura rozbija skończoność sensu,
podobnie jak literatura nieustannie rozbija skończoność historycznych form
języka.

Wróćmy jeszcze do de Saussure’a. Obok analogii języka i szachów po-
daje on przykład pociągu z „Genewy do Paryża, godz. 8.45 wieczorem”³.
Tożsamość pociągu jako odrębnej jednostki komunikacyjnej wynika z jego
miejsca w systemie kolei szwajcarskich, w odróżnieniu od ekspresu Gene-
wa — Dijon. Dla kolejarza i typowego pasażera tak, ale już na przykład
Huysmans komplikuje znaczenie jednostki w systemie, opisując następująco
dwie lokomotywy:

Jedna z nich, panna Crampton, cudowna blondyna o wysokim głosie,
talii mocnej i smukłej zarazem, uwięzionej w jarzącym się miedzianym gor-
secie, przeciągająca się miarowo i nerwowo niczym kotka, blondyna strojna
i złocista, co trwoży swoją niezwykłą gracją, kiedy napinając stalowe mu-
skuły, wydziela intensywniej pot ze swoich ciepłych boków, wprawia w ruch
olbrzymią rozetę swego delikatnego koła i, tchnąca życiem, rozpoczyna swój
pęd na czele ekspresów i pociągów, które wjeżdżają na prom!

Druga, panna Engerth, brunetka monumentalna i pośepna, okrzyki
wydaje chrapliwe i głuche, przysadzista, biodra ma ściśnięte żeliwnym pan-
cerzem, bestia monstrialna o rozwianej grzywie czarnego dymu, o sześciu
kołach, niskich, sprzęgniętych ze sobą; miażdżąca to potęgą, od której drży

³ F. DE SAUSSURE: *Kurs językoznawstwa ogólnego...*, s. 132.

ziemia, kiedy holuje za sobą znojn timer, powoli ciężki tren wagonów towarowych⁴.

Podobnie jak autor *Na wspak*, który lekceważy funkcjonalność kolei, także Calvino nie każe swemu bohaterowi pocieszać Kubłaja. Wie, że odkąd ten poznał, iż człowiek — szachowa figura — jest tylko funkcją reguł jakiejś gry, nie pozbędzie się już nostalgii za utraconą podmiotowością. Rozpoznanie deterministycznego modelu generującego fabuły jest przygnębiające, ale, bynajmniej, nie kończy przyjemności i poznawania towarzyszących czytaniu literatury — twierdzi Marko. Doświadczenie wyczerpania struktur narracyjnych zostaje przezwyciężone nieskończoną proliferacją znaczenia, które — samo stając się przedmiotem *mimesis* — tworzy w efekcie nowe i nowe ujęcia językowych światów, a te, choć nie reprezentują, to jednak wskazują na niewyczerpane bogactwo świata rzeczywistego. Podwojenie (znak *versus* przedmiot) dokonuje się teraz w obrębie samej wypowiedzi, która przedstawia się wyobraźni odbiorcy, podpowiadając, jak wykorzystać arbitralność znaków dla projektu „wolnej”, niekończącej się lektury. Marko zwraca się „w głąb”, w kierunku lekceważonej materialności języka. Skoro bowiem zmysłowość rzeczywistego świata została odkryta jako arbitralnie usymbolizowana (oznakowana) w abstrakcyjnej gramatyce narracji, to reakcją jest przeniesienie utraconej w przedstawieniu materialności świata na mowę samą — cielesną i konkretną w jej jednostkowej artykulacji. Tam teraz odciska się ślad rzeczywistości; w zdarzeniu wypowiedzi, w błędzie, powtórzeniu, zaskakującej metaforze powstaje trop rzeczywistego, który nie jest przedstawieniem, ale impulsem, co zrodził pragnienie wypowiedzi.

Jego (Marka) mowa drży zmysłowością, czci własną iluzoryczność i zdolność oszukiwania wyobraźni. Mami udręczony umysł Kubłaja konkretem przedstawienia, „efektem realności”, broniąc w ten sposób powierzchni mowy, „skóry” wypowiedzi, a gładki schemat szachownicy jest tylko wyzwaniem wobec potencji oznaczania, jaką ma jego dyskurs. Materialność i ulotny kształt świata nie jest już przedmiotem przedstawienia, ale modelem wypowiedzi. Uderza ogromna dysproporcja między skromnością przedmiotu a przepychem zainspirowanych przezeń słów, kiedy Marko rozwarstwia i różnicuje system języka, zakrywa rusztowanie przedstawienia, umożliwiając na nowo opowieść, choć bezpośrednio nadal jest to tylko opowieść o języku.

Kiedy przedmiotem, odniesieniem mimetycznego działania jest język, zatarciu musi ulec pozytywność referencji, jego związek z rzeczywistością, ontologiczne skażenie. To jest część ceny, jaką trzeba zapłacić za rezygnację z pięknych i czystych struktur-modeli mowy. Zgiełk i bezład nadmiaru znaków, jakie nas oplatają, nie mogą już być opanowane w kilku źródłowych

⁴ J.-K. HUYSMANS: *Na wspak*. Przeł. J. ROGOZIŃSKI. Kraków 2003, s. 57—58.

prototypach wszystkich możliwych wypowiedzi. Teraz język spuszczonej z łańcucha struktury ponownie weźmie rzeczywistość za wzór, jednak nie w jej widzialnym kształcie, ale w nieograniczonej wielości i różnorodności przejawów istniejącego świata.

W tej przypowieści o języku oszustwo się udaje. Kubłaj nie dziwi się, że cudzoziemiec zna jego język, zapomina o języku, wsłuchany w opowieść o nim. Ale też mowa Marka nie może się zatrzymać, bo w szaleństwie symulacji podaje się za świat, za jego migotliwą zmienność i niewyczerpane bogactwo, wobec których jest już na zawsze spóźniona. W efekcie słuchacz zapomina o szachownicy i zanurza się w wielości wyobrażeń („Kubłaj tonął w masie rzeczy, jakie można było odczytać na gładkim i pustym kawałeczku drewna”). My wiemy, że tonie w znakach, uwolnionych przez ekstatyczne opowiadanie z więzienia struktury. Sfrustrowanemu gramatyką narracji Kubłajowi Marko proponuje inną teorię lektury; taką, której celem nie jest odkrycie matrycy generującej fabuły, ale niekończące się podążanie za znaczeniami, jakie czytający dostrzeże w dowolnym fragmencie tekstu, bez troski o to, czy dadzą się zintegrować w jakimkolwiek modelu interpretacyjnym. Odkrywa przed nim siłę literatury, o której Barthes mówi, że

polega raczej na *igraniu* znakami niż na niszczeniu ich, na umieszczaniu znaków w maszynierii językowej, której hamulce i zawory bezpieczeństwa wyleciały w powietrze, krótko mówiąc — na ustanawianiu w obrębie słuchalczego języka prawdziwej różnorodności rzeczy⁵.

Odkąd mowa daje się sprowokować rzeczywistości, odtąd nie ma już mowy o tęsknocie do wykrycia głębokich praw języka. W ten sposób mowa „zahaczona” przez rzeczywistość ograła język, wywiodła go w pole dzięki wyobraźni, która — jak pisze Merleau-Ponty — podobnie jak „obraz”

ma złą sławę, ponieważ sądzono całkiem nierozważnie, że rysunek jest kalką, kopią, rzeczą wtórną, a obraz mentalny — tego rodzaju rysunkiem w naszej prywatnej gracji. [...] Malowidło, mimika aktora nie są pomocniczymi środkami, które wypożyczałby od świata prawdziwego dla ustosunkowania się za ich pośrednictwem do rzeczy prozaicznych pod ich nieobecność. To, co wyobrażone, jest znacznie bliżej i znacznie dalej tego, co aktualne: bliżej, skoro jest diagramem jego życia w mym ciele, jego cielesnym mięszem czy też cielesną podszewką, po raz pierwszy wystawionymi na widok⁶.

Ta subiektywność i cielesność mowy może mnie pogodzić z sobą dawnym, czytającym namiętnie i zmysłowo — zdaje się obiecywać Calvino.

⁵ R. BARTHES: *Wykład*. Przeł. T. KOMENDANT. „Teksty” 1979, nr 5 (47), s. 19—20.

⁶ M. MERLEAU-PONTY: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, oprac. i wstępem poprzedził S. CICHOWICZ. Gdańsk 1996, s. 25.

Na pozór ma rację. Wyobraźnia nie jest przecież tylko rejestracją przedstawień, ale aktywnością czytającego umysłu. Dlatego pisanie i lektura nie mogą już być postrzegane wyłącznie jako próby opanowania nadmiaru, lecz również jako proces wytwarzania przedstawienia owego zgiełku i bezładu. Marko, poddający lekturze pustą szachownicę, czyta, a raczej wytwarza w słowach historię ich użyc i powtórzeń.

Posłuszny mu zawodowy czytelnik musi teraz mówić coraz więcej, musi stać się czytelnikiem piszącym. Nie ma powrotu do święta lektury, a jedynie wywalczone prawo do subiektywności w obrębie literaturoznawczych instytucji tekstu. Prawo to pozwala mu mówić o sobie i nie zostać oskarżonym o nieprofesjonalizm, naiwność czy nienaukowość. Ale to tylko sztuczka, ominięcie, objazd, zlekceważenie autorytetu instytucji tekstu. Dla swoich potrzeb opracował ten wybieg Barthes w *Przyjemności tekstu*. Był zarazem świadom, że sztuczka ma poważne konsekwencje dla niego samego jako podmiotu lektury; musiał się stać podmiotem piszącym, który czytanie literatury traktuje „jako narodziny pragnienia pisania, jako przestrzeń działań, w której wyłoni się, zrazu nieczytelny, choć nieustępliwy i nieodparty, *tekst-do-napisania*”⁷. Trudna wolność „piszącego czytelnika” zbliża go, być może, do doświadczeń pisarza, pozbawia jednak poczucia pewności swej roli w obcowaniu z literaturą. Co teraz ma robić z książką, poza jej kupieniem? Wcześniej — dawno — uczono, że tekst jest do odczytania, wymaga zatem czytelnika. Kiedy jednak utwór okazał się „nie-do-odczytania”, pojawił się wraz z nim projekt czytelnika piszącego. Odtąd czyta się już tylko po to, aby pisać, a „ostatnim czytelnikiem” będzie krytyk, lub raczej jego mutacja, „ktoś, kto chce pisać”, jak mówił o sobie Barthes; co nie oznacza chęci zapisania swojej lektury, ale napisania literatury o lekturze. Tymczasem, wbrew pragnieniu powieści — pisze Barthes — „widzę swoją przyszłość, aż do śmierci, jako »niekończący się łańcuch«: gdy tylko skończę ten tekst, ten wykład, coś będę mógł robić, jeśli nie zabrać się za następny?”⁸.

Oto groteskowe hamletyzowanie literaturoznawcy: czytać czy pisać? Pisać czy nie pisać? Groteska nie pozbawia jednak problemu wagi, a co najwyżej wypowiedź patosu. Wydiedziczony z języka, pozbawiony zaufania do mowy, niezdolny do stworzenia nowej formy pisania — literaturoznawca. Gdzie jest moje miejsce w języku? Gdzie jest moje miejsce pośród języków?

⁷ M.P. MARKOWSKI: *Barthes: przygoda lektury*. W: R. BARTHES: *Lektury*. Przeł. K. KŁOSIŃSKI, M.P. MARKOWSKI, E. WIELEŻYŃSKA. Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył M.P. MARKOWSKI. Warszawa 2001, s. 249.

⁸ R. BARTHES: „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej”. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: R. BARTHES: *Lektury...*, s. 213.

2.

Wracam z parku i na potrzeby zajęć ze studentami wymyślam przykład, który mógłby zilustrować następujące zdanie Ricoeura:

Referencja metaforyczna [...] polega na fakcie zacierania referencji opisowej — zacierania, które w pierwszym podejściu czyni język odniesieniem do siebie samego, w drugim zaś ujawnia się jako negatywny warunek uwolnienia bardziej radykalnej siły referencji skierowanej ku tym aspektom naszego bycia w świecie, o których nie może być mowy bezpośrednio⁹.

Buduję więc taki początek nieistniejącego wiersza:

najokrutniejszy jest maj
rzuca w oczy
zielen buków.

Bez nadziei na referencjalną bezpośredniość, pamiętając o przestrodze Szekspira, że „nazwa rzeczy nie ma znaczenia; to nie podpis na wekslu; rzeczy nie są mi nic dłużne”¹⁰, od razu ujawniam więc zadłużenie „mojego” wiersza wobec innych słów. Rozpaczam od aluzji do Eliota, patrona podszytej lękiem afirmacji wiosny. Dalej idą użyteczne frazeologizmy („rzucić się w oczy” i „rzucić coś komuś w twarz”), tworząc obiecujący kontrast z „wysoką” poezją (i wreszcie nieśmiały ślad mojego wrażenia, powoli rozwijającego się w przeżycie i doświadczenie).

Chronologia wersów nie odpowiada kolejności zdarzeń ani nawet logice refleksji. Ta ostatnia była bezładna, asocjacyjna. Nie sposób też wskazać na zmysłowe wrażenie wiosennej zieleni jako inspirację dla dydaktycznego pomysłu. Nie moje słowa zjawyły się jednocześnie ze zmysłowym impulsem. Jeśli szukać jednak genealogii, można przypuszczać, że to raczej początek *Ziemi jałowej* sprawił, iż zielen buków mogłem „zobaczyć” w takim kontekście, że sprawiła mi lekki ból. Zielen buków w maju boli mnie, podobnie jak Eliota mogły boleć łodygi bzu wyrywane ze zmarzłej ziemi przez wiosenny przymus wegetacji. Uświadamiam sobie, że nie umiem mówić, nie cytując — od wielkiej poezji do wytartego zwrotu potocznego („rzucić w oczy”). I choć niewątpliwie moje jest spojrzenie, które widzi zarówno majową zielen buków, jak również napisane słowa, to jestem nierozdzielnie jednym i drugim, i nie

⁹ P. RICOEUR: *Time and Narrative*. Vol. 1. Transl. K. McLAUGHLIN, D. PELLAUER. Chicago — London 1985, s. 80.

¹⁰ W. SZEKSPIR: *Jak wam się podoba*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Poznań 1993, akt II, scena 5, s. 52.

sposób uchwycić, co było pierwsze, a wręcz jednoczesność ta jest możliwością doświadczania bolesnej wiosennej zieleni.

Dlaczego jednak nie staram się wypowiedzieć tego „własnymi słowami”? Równie dobrze można zapytać, dlaczego nie chcę pisać? Odpowiedź jest prosta: ponieważ nie znam lepszych słów. „Jego kwiecień” ma nad „moim majem” m.in. tę przewagę, że w *Ziemi jałowej* wiosenne zmartwychwstanie natury jawi się jednokrotnemu, ludzkiemu istnieniu jako kwietniowy żart, *prima aprilis*. Ale istnieje też powód generalny. Pisanie literatury jest — jak uważam — próbą przekroczenia tego, co już zostało powiedziane, zmuszenia języka, aby „oduczył się” tego, co już umie, zapomniał o sobie. To niemożliwe, ale bez prób swego rodzaju „twórczej amnezji” pisanie staje się chłodną grą lub wręcz cyniczną kalkulacją. Bez względu jednak na intencje pisaniu, spletanemu świadomością niespłacalnego długu tradycji, pozostaje wyczerpująca i skazana na fiasko wojna z pamięcią języka o swojej przeszłości.

Pisanie, jak je pojmuję, jest walką z wciskaniem się złej mowy (jak „złego pieniądza”). Kiedy krzyczy w nas doświadczenie, na przykład doświadczenie czyjejś śmierci, nie chcąc oddać się frazesom, szukamy dla niego wyrazu, bełkocąc, jękając się, a najczęściej milcząc. Wtedy uprzedza nas „zła mowa”. Wciska się szybko, nie zostawia miejsca ani czasu dla „dobrej”. Diagnozy lekarzy przechodzą płynnie w słowa rozpacz i pocieszenia, kondolencji, mowy pogrzebowej, a kiedy na chwilę pojawia się pustka i głuchy dźwięk ziemi sypanej na trumnę, grabarz szybko wbija prowizoryczny krzyż z tabliczką — otwarcie narracji żałobnych wspomnień. „Dobra mowa” nie zdążyła jeszcze sięgnąć ku swemu przedmiotowi, a już musi zmienić cel. Teraz stara się wyprzeć „złą”, wikła się w związki ironii, parodii, patosu, odwraca we wzniosłym milczeniu. Jej celem nie jest już przekroczenie „egotyzmu języka”, ale wypowiedzenie innego, różnego słowa. Tymczasem doświadczenie, które mogłoby zainicjować własną mowę, pograża się w milczeniu albo, w najlepszym razie, ujawnia się w postaci ślepej siły, niekomunikatywnej, cielesnej, która destabilizuje samowystarczalność językowych ujęć przejętych z setek lektur.

Przymuszony przez samego siebie do pisania „po Eliocie” natychmiast (tak jak to uczyniłem w „niby-wierszu”) zacząłbym się wikłać w walkę z naporem języka — czy Eliotowego, czy potocznego, pozostaje tu bez znaczenia. Język posłał mi piłkę, a ja ją odbiłem. Mimo to zwycięstwo jest po jego stronie, bo odwiódł mnie od rzeczy i przeżycia, które powierzyłem z ulgą bliskim mi obcym słowom.

Na tej samej drodze powrotnej z parku mijam tablicę przed kościołem, na której wiszą klepsydry. Czytam nieznane mi nazwiska zmarłych, myślę o własnej śmierci, przypominam sobie buki Eliota. Raptem po drugiej stronie ulicy, dokładnie naprzeciw tablicy z klepsydrami, dostrzegam (choć widziałem ją już wcześniej) tablicę reklamową przedstawiającą siedzący na sedesie

szkielet, a u jego stóp widnieje napis: „Nie bawisz się, nie żyjesz”. Działanie skomplikowanych znaczeń indywidualnych każdego z tych „boardów” spiętrza się i dezorganizuje nawzajem dzięki umieszczeniu ich naprzeciw siebie. Ale dzieje się to przypadkiem, dzięki mojemu wejściu między te dwa komunikaty. Zanim nastąpi akt myślenia, wytyczenia związków, najpierw analogii, a następnie alegorii, i ich interpretacji, moje ciało przypadkiem wyznaczyło i przekroczyło linie znaczeń powołanych między dwoma tekstami. Oczywiście nic w tym oryginalnego. Podobna analogia mogła zostać dostrzeżona nie tylko dzięki mnie, ale i wielu innym przechodniom. A jednak moje spojrzenie jest odmienne i wywołuje we mnie specyficzne zdarzenie sensu.

Dwie tablice patrzą na siebie moimi oczami, które wcześniej patrzyły na majową zieleń buków, na poemat Eliota i wiele innych słów. Teraz widzą funeralną groteskę oraz ilustrację do *Zabawić się na śmierć* Postmana. Pleniące się odniesienia, niekończące się interteksty odsuwają grozę, która zamigotała na chwilę w tym zetknięciu śmierci prawdziwej i zabawnej, bo konceptualnej. Ale szybko o tym zapominam, dzięki — domagającemu się opanowania — nadmiarowi sensów. Wstrętna i niemoralna jest szybkość tej refleksji, bieg myśli ku groźnej treści, zadomowienie w niej, brak oporu innego niż retoryczny. Inaczej niż dla Gilgamesza w znakomitej analizie Jana Kotta, śmierć jest dla mnie bliskim słowem i mimo wszystko odległym lękiem¹¹.

Czyżbym zatem myślał (czyli mówił) o śmierci, żeby nie myśleć o śmierci? W jakiejś mierze przypominam dziecięcych bohaterów z wielkiego opowiadania Konopnickiej *Nasza szkapą*, z fragmentu, w którym narrator opisuje pogrzeb własnej matki: „Dreptaliśmy obok szkapę wesoło, ochoczo, a krzyże cmentarne wciąż rosły a rosły przed nami...”. Wprawdzie czytam i komentuję literaturę, która mówi o sprawach strasznych, ale być może czynię tak, aby w najdoskonalszy sposób ominąć te zagadnienia, doznając pocieszenia w funkcji, jaką sprawuję; w bezpieczeństwie grozy zastygłej w znaku albo śledząc losy postaci, których fikcyjne istnienie zostało obdarowane łaską sensu.

W lekturze każde, nawet najbardziej absurdałne lub przerażające, zdarzenie dostępuje odkupienia z bezsensu; przeczytane dowodzi, że nie powstało na próżno i nie zapadło w nicość. A to przecież fałsz, choć najszlachetniejszy. Służąc mu, historyk literatury podejmuje pracę na cmentarzu. Stąd jego oswojenie i częsta bezmyślność lub zobojętnienie. Patrząc wstecz lub w przyszłość tekstów, widzi to samo — groby. Świadome tego myślenie humanisty rozpoznaje swoją powinność w rozmaicie pojmowanych pracach ekshumacyjnych, do czego zachęcają lustrzane etymologie: *humanus* — „ludzki”, podczas gdy *humus* to „ziemia”. Nawet różnica między łacińskimi wyrazami, czyli cząstka

¹¹ „Śmierć jest jeszcze dalekim słowem, ale już bardzo bliskim lękiem”. J. KOTT: *Gilgamesz, albo śmiertelność*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 3. Red. T. NYCZEK. Warszawa 1991, s. 433.

an, sprzyja funkcji humanisty-ekshumatora, jest to bowiem partykuła pytająca „czy”. *Humanus an humus*? Każdy gest lektury, komentarza, pisania jest ponawianym rozwiązaniem owej alternatywy, wydobywaniem z ziemi, wydzieraniem niszczeniu i nicestwieniu, nieustanną renowacją cmentarza. Kultura to niekończąca się obsługa cmentarza; krzątania, której celem jest zasłużyć na posługę wobec siebie martwego?

Marko Polo szlachetnie zwiódł Kubłaj-Chana, ziemię zasłonił grobem, podobieństwo różnicą, język mową. Oczarowany teatrem jego mowy Kubłaj zapomina o nicości znaków, które schematyzują jego pojedyncze istnienie. Oszustwo (przemieszczenie przedmiotu literaturoznawstwa przez formalistyczny strukturalizm) polegało na ukryciu za zasłoną języka prawdy, że mowa dobywa się tylko z żywych ust, które zaklinają martwiejące znaki. Jak Komornicka w wierszu *Radość śliw*:

Czy pojmujesz magię słów tych, człowiecze?
Przed świtem... trochę śniegu... dniało...¹²

A ja, który pruję znakowe zasłony, triumfalnie obnażając ich samozwrotność i symulacyjność, czym się oszukam i czym pocieszę?

3.

Jestem histeryczny, moja lektura jest histeryczna, mój zawód produkuje histerię czytania i pisania: na czas, na temat, na zamówienie, na stopień, na punkty. Czujność! Trzeba panować nad literaturą swego przedmiotu, ale też być na bieżąco z ważnymi nowościami. Byłem wcieleniem pragmatyzmu i romantyczności krytyki literackiej; jestem — uosobieniem cynizmu i hysterii instytucji literaturoznawczych.

„Uspokój się — mówi przyjaciel — uwierz w dzieło, które ciebie wybiera. Przypomnij sobie migdał Błońskiego”. Jaki migdał? Szukam w pamięci. Nic nie pamiętam. Sięgam na półkę. Jest. Pierwsze strony *Romansu z tekstem*. Czemu nie pamiętam? Błoński doradza: słuchaj, jak dzieło rezonuje w tobie, poddaj się jego wyborowi. Wtedy osiągniesz uspokojenie, które przychodzi ze wsłuchiwania się w ten dźwięk. Skup się na nim.

„Ładnie mówisz Baruch. Pełna geometrii jest twoja łacina” — odpowiada mu we mnie wiersz Herberta. Ale co z szachownicą, jaką grę dziś uprawiamy,

¹² M. KOMORNICKA: *Radość śliw*. W: EADEM: *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Oprac. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA. Kraków 1996, s. 408.

czy raczej: jaki towar oferujemy w supermarkecie społecznych dyskursów? Czym jest dziś, czym ma być dziś zawodowa gra w komentowanie literatury? Rynek i polityka zagarnęły wszystko, nie pozwoliły jednak wcale zrozumieć zagubionej w nich nowej funkcji literaturoznawcy. Kiedy mówię o literaturze w radiu lub w kinie, o związkach literatury i filmu, liczy się retoryka i sztyld instytucji (doktor z uniwersytetu). Jestem jak pani w reklamie ze stetoskopem na szyi — uwiarygodniam przekaz komercyjny. To układ, który rozumiem i, w pewnych granicach, akceptuję. Dzięki wiedzy o historii nowoczesnej humanistyki nie czuję się też historycznie i pokoleniowo wyjątkowy. W wydanych w 1872 roku *Narodzinach tragedii*... Nietzsche pisze, że „dziennikarz, papierowy niewolnik dnia, pod każdym kulturowym względem odniósł zwycięstwo nad nauczycielem akademickim, któremu pozostaje już tylko przeżywana często metamorfoza: mówić odtąd jak dziennikarz, z »lekką elegancją« tej sfery, poruszać się jak radosny, wykształcony motyl”¹³.

Zatem to nie lament, lecz poszukiwanie podstaw swojej zawodowej przynależności. Jestem częścią dziwnej instytucji — filologii uniwersyteckiej, która utkwiała gdzieś w bocznej odnodze czasu, w drodze do rynkowej, korporacyjnej rzeczywistości akademickiego kapitalizmu. Wiem, że tam dotrze, ale póki co głoszę pochwałę jej anachroniczności, dzięki której można jeszcze uprawiać bezinteresowną refleksję nad językiem. Niepokoi mnie tylko, czy nie jestem jak wojak Szwejk, głoszący pochwałę dogorywającej „CeKanii” (określenie Musila). Zwolennikom kapitalizacji uniwersytetu pozwalam sobie przypomnieć klasyczny paradoks Marksa, głoszący, że kapitalizm, aby mógł powiększać produkcję, musi wytwarzać nowe potrzeby, które mógłby następnie zaspokajać. Nas, piszących humanistów, cechuje nadmiar produkcji, nie umiemy jednak wytworzyć potrzeb, które ów nadmiar mógłby wypełnić. Nie potrafimy nawet o nich fantazjować, tworzymy więc widmo zewnętrznego zła, które rodzi taki stan rzeczy.

Wbrew faktom twierdzę jednak, że mój dyskurs może mieć znaczenie na zewnątrz akademii, kiedy przestanie o to uznanie zabiegać; kiedy przestanie się siebie wstydzić, ukrywać swoją profesjonalną obcość. Jeśli się tego wyrzekniemy w imię powszechnej popularyzacji, medialności itp., stracimy jedyną wymierną zawodową odrębność, a także coś więcej — względne rozumienie własnej roli. Wiem, żaden dyskurs nie ubezpiecza sam siebie. Wolny dialog publiczny, w tym naukowy, swoboda badań potrzebują władzy oraz społecznego uznania, które tę wolność wspierają.

Akademicka lektura tekstu literackiego zawiera pewien nadmiar precyzji, skrupulatności i specjalizacji, których nie potrzebują rynek ani polityka, a przede wszystkim media. Dlatego nie mam wątpliwości, że ani rynek,

¹³ F. NIETZSCHE: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. i przedmową opatrzył B. BARAN. Kraków 1994, s. 147.

ani polityka nie potrzebują mojego zawodowego dociekania nad językiem, formą i znaczeniem pojedynczego, historycznego tekstu. Nie potrzebują tego w nadmiarze nawet studenci.

Tylko teksty mnie potrzebują.

Kiedy przyglądam się książkom, które cenię, zauważam, że łączy je wąski zakres dociekań; ryzyko komentarzy, których autorzy poświęcają swą wiedzę i pracowitość jednemu dziełu, fragmentom kilku, jednemu opowiadaniu lub wierszowi. Decydują się badać mały fragment terenu. To dłubacze, ale i ryzykanci, hazardziści, którzy kawał swego życia poświęcają przysłowiowemu przypisowi do *Pana Tadeusza*. A jednak nie widzę innej rady, jak powierzyć się z rozpaczliwą ufnością tekstowi, który przyzywa (we mnie) mego komentarza. Tam jest moje miejsce w języku, w pewnym przypadku ekscentrycznej lektury: historycznej, ograniczonej, skończonej, wąskiej i specjalistycznej. Oraz w tym, co nadaje jej posmak absurdałnego hazardu: że jestem raz i nigdy mnie już więcej nie będzie.

2006

Filologia jako akt wiary

I próbuję zobaczyć jego, miłośnika,
Żeby mniej przygnębiała mnie moja śmiertelność

Czesław Miłosz, *Filologija*

W roku ukończenia *Trylogii* Sienkiewicz napisał dziwną humoreskę pt. *Ta trzecia*. Opowiada w niej o trzech kolejnych miłościach malarza Władka Zagórskiego. Wszystkie namiętności zachodzą na siebie. Pierwszym obiektem jest Kazia — śliczna mieszcza, z którą się zaręcza, drugą — piękna Helena, którą pragnie uwieść, trzecia to aktorka Ewa — z nią się ożeni. Użyję tej trójki jako alegorii, którą w istocie jest już w opowiadaniu, Sienkiewicz wykorzystał bowiem kpiarsko opowieść Platona o pochodzeniu miłości, zawartą w *Uczcie*. Dowiadujemy się z niej, że obok płci męskiej i żeńskiej (tu imiona: Kazia i Helena¹) miała istnieć jeszcze trzecia, którą Zeus, zaniepokojony jej mocą, rozdzielił na dwie pozostałe. Źródłem miłosnej namiętności jest pamięć o dawnej jedności. Wybierając zamiast Kazi i Heleny „tę trzecią”, bohater opowiadania wybiera „trzecią płć”, o której Platon pisał w *Uczcie*, że „imię jej i postać złożone były z obu pierwiastków: męskiego i żeńskiego. Dziś jej nie ma, tylko jeszcze w przewiskach się to imię wala”². Bohaterka Sienkiewicza nazywa się Ewa Adami. Prosty ten anagram jest kpiną z Platońskiej abstrakcji, w której

¹ Kiedy Władek widzi ją po raz pierwszy, zdaje mu się, że „idzie z nią poezja, idzie muzyka, idzie wiosna, idzie rozkosz i kochanie” (H. SIENKIEWICZ: *Ta trzecia*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 6. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1949, s. 69). Wkrótce dowiaduje się, że piękność ta nosi przydomek: „panna-wdowa”, ponieważ jej mąż „umarł przy cukrowej kolacji” (ibidem). „Cukrowa kolacja” to — jak podaje Linde — „wieczera, którą się zastawia w łóżnicy państwa młodych dla swatów i gości odprowadzających ich na złożenie”. S.B. LINDE: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1951, s. 331. Śmierć spotyka starego Kołczanowskiego, zanim dojdzie do „złożenia”, a jednak nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia ze „śmiercią słodką”, na łonie pięknej, dwudziestodwuletniej kobiety.

² PLATON: *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1988, s. 79.

idea androgyne przyjmuje kształt dziwaczego, kulistego stwora o dwu twarzach i tyłuż parach rąk i nóg³, a u autora *Trylogii* jest po prostu pseudonimem aktorki — istoty zdolnej do dowolnych przeobrażeń, bez tożsamości, bez esencji.

Użyta przeze mnie jako alegoria „Ewa Adami” to teoria literatury, nie- możliwa dziś, istniejąca w dawnych mitycznych czasach, której imię wala się jeszcze w nazwach katedr i tytułach książek. Inaczej mówiąc, teoria i literatura są nam jakoś dostępne, możliwe do pomyślenia, a nawet do praktykowania, choć najczęściej przyjmują postacie skrajne, jak pisał o tym Vincent Descombes.

Jest to przekonanie, że można uprawiać krytykę sztuki na dwa sposoby: albo bez teorii tej sztuki lub teorii jej odbioru, co prowadzi do popadania w iluzję prostego empiryzmu lub pozytywizmu, albo uzbrojenie się w teorię, która rzekomo pozwala na sprytne pokonanie ideologicznych podstępów, za pomocą których dominujący system zmierza do doskonałej reprodukcji siebie samego⁴.

Inaczej mówiąc: albo czysta filologia bez wydziwiania, albo czysta teoria dla ominięcia „treściowych brudów” literatury. Zdarza się, że taka opozycja powstaje, kiedy jakiś nowszy język teoretyczny zostaje użyty do analizy klasycznych tekstów z przeszłości, jakby należało je badać wyłącznie metodami „bezpośrednimi” — cokolwiek to znaczy.

W latach 90. XX wieku dokonało się przejście od Teorii do teorii. Proces ten trwał dwie dekady. Jestem jego rówieśnikiem. Urodziłem się w roku pamiętnej konferencji w Baltimore, na której Jacques Derrida przedstawił słynny referat *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* (na konferencji obecni byli m.in.: René Girard, Jacques Lacan, Tzvetan Todorov, Jean Hippolyte, Roland Barthes). Nic o tym, rzecz jasna, wówczas nie wiedziałem i wiedzieć nie miałem przez następne 20 lat. W tym czasie rozgrywały się wydarzenia, których nie byłem świadom, dopóki nie stały się historią opowiedzianą mi 20 lat później — najpierw chaotycznie i wyrywkowo przez rozgorączkowanego studenta anglistyki, a wkrótce jaśniej i sugestywniej przez Tadeusza Sławka.

Spóźnienie nie jest jedynie moim udziałem. Wszyscy należymy dziś do epoki postteorii. Żadna teoria nie powstaje na naszych oczach, dlatego zawsze już przebywamy w Imperium Teorii lub pośród jego ruin. W tym sensie teoria zawsze jest przed nami, co zauważył już Goethe, stwierdzając profetycznie, iż

³ Ibidem.

⁴ V. DESCOMBES: *Rorty contre la gauche culturelle*. „Critique” 1999, vol. 622, s. 200. Cyt. za: D. PATAI, W.H. CORRAL: *Introduction*. In: *Theory's Empire: an Anthology of Dissent*. Eds. D. PATAI, W.H. CORRAL. New York 2005, s. 3.

„największym krokiem naprzód byłoby stwierdzić, że wszystko, co faktyczne, jest już wprzód teorią”⁵.

Doświadczenie filologa, czy szerzej: interpretatora — bycia wiecznie spóźnionym wobec teorii sprawia, że wielcy teoretycy jawią się nam niczym zbiegli bogowie, a my to „śmiesznie spóźnieni badacze ich cienia” z wiersza Leśmiana *Betleem*. Zarazem to źródłowe opóźnienie wobec teorii okazuje się warunkiem lektury literackiej. Jak napisał niedawno Krzysztof Kłosiński o *Gilgameszu*, czyli o literaturze:

Sięgając do pierwszego znanego „dzieła literackiego”, chcę powiedzieć, że literatura, odkąd się pojawia, jest już w zupełności sobą, ze wszystkimi możliwościami, jakie w niej *a posteriori* odkrywamy. Trzeba nam Prousta, żeby nazwać autotematyzm *Gilgamesza*. Ale on tam już jest⁶.

Bez jakiegoś języka teorii literatura jest tylko sobą, czyli elipsą siebie. Oddzielając teorię od literatury, skazujemy się na przemian: na bycie gapiami (etymologia słowa „teoretyk” to wszak „obserwator”) lub na uprawianie teorii, czyli gatunku pisania opowiadającego o robieniu teorii. Lektura zawsze odbywa się w jakiejś „sytuacji teoretycznej”, teoria zaś uwolniona od swego przedmiotu lub wyrzekająca się związku ze swym przedmiotem wyznaje swoją samozwrotność i cynizm.

Bo dziś teorie są przede wszystkim instrumentami walki o samozachowanie humanistyki.

Ponowoczesna sytuacja pluralizmu teoretycznego niesie obietnicę swobodnego wyboru, wolnej gry w teorie, a jednak dla mnie owa afirmacja wolności na rynku języków skrywa historię bezradnej niepewności, ku czemu się zwrócić, aby mieć społeczne znaczenie. Pluralność pozostała jedynym pewnym atrybutem teorii — tej pomnożonej i pisanej z małej litery.

A przecież wybór teorii nie jest nigdy jedynie kaprysem uczonego, który radośnie wybiera „z zasobów języków feministycznych, genderowych, queerowych, etnicznych, rasowych, postkolonialnych, postpsychoanalitycznych, a nawet informatycznych czy ekologicznych i wielu innych” — do czego zaprasza Anna Burzyńska⁷. Radosna swoboda buszowania w magazynie z teoriami kiepsko maskuje oportunistyczny agnostycyzm, reaktywność teoretycznych modnisiów, niecierpliwą powierzchowność teoretycznych turystów, którzy mogliby o sobie powiedzieć, parafrazując tytuł komedii Mela Stuarta (*Jeśli dziś wtorek — jesteśmy w Belgii*): „Jeśli to trzeci semestr — jestem eko-

⁵ „The greatest step forward would be to see that everything factual is already theory”. Zdanie przeczytane na stronie internetowej: <http://www.poemhunter.com/johann-wolfgang-von-goethe/quotations/page-11> [data dostępu: 11.04.2011].

⁶ K. KŁOSIŃSKI: *Nicość w pracy*. „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 92.

⁷ A. BURZYŃSKA: *Wystarczy czytać*. „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 30.

krytykiem”. Mój sarkazm nie skrywa nostalgii za Teorią Jedyną, ale wyraża niezgodę na twierdzenie, że teorie są zestawem do dowolnego używania przez każdego badacza i stosowania ich do dowolnego obiektu⁸.

Jeśli teoria zawsze już jest, a my przez to zawsze znajdujemy się w jakiejś sytuacji teoretycznej, to jedynie w części jest ona naszym wyborem, a ekumenizm teorii lub metodologiczna tolerancja nie powinny fałszować konsekwencji używania określonego języka teoretycznego.

Moja teza jest prosta. Teorię nie tylko się wybiera, ale się jej zawiera i/lub ją praktykuje, a najważniejszy składnik tej praktyki znajduje się poza zasadą racjonalności. Ujawnia się to zwłaszcza w odkryciu, że teoria w nieunikniony sposób prowadzi do oceny interpretacji. Bo żeby powiedzieć, że lepiej czytać *Hamleta*, niż oglądać House’a, że Prus jest ważniejszym pisarzem od Pilcha, Davis wybitniejszym muzykiem od Lady Gagi, a Lutosławski większym kompozytorem od Rubika — także potrzebujemy teorii: gatunków, komunikacji, recepcji... jakiejś, nie każdej. I dzieje się tak, nawet jeśli zgodzimy się, że teoria nie jest dziś kluczem do otwarcia tekstu, a pytanie: „Co tekst znaczy?”, jest po prostu „obciachowe” i zbywane dwoma typowymi odpowiedziami: 1) nie znaczy nic, 2) znaczy cokolwiek chcesz.

Tymczasem, jeśli na przykład Leslie Fiedler upomina się o miejsce w kanonie dla m.in.: Conan-Doyle’a, Stokera, Margaret Mitchell, uzasadnia to twierdzeniem, że zdolności narracyjne i mitopoetyczne są niezależne od formalnej doskonałości, czyli wartościuje w oparciu o teorię⁹.

Opowiedzenie się po stronie konkretnego tekstu i uzasadnienie tego wyboru, nawet mimowolne, nobilituje teorię, która umożliwiła racjonalizację tego gestu i dalsze jego konsekwencje. Teoria, która mnie wybrała, zasługuje więc na lojalność, może nawet więcej: wymaga ryzyka aktu wiary.

Ryzyko aktu wiary w teorię/teorie (ale nie we wszystkie) podejmuję wbrew przestrogom Andrzeja Szahaja, który grozi mi antyfundamentalistycznym palcem, że „w literaturoznawstwie wszystko już było”, przeto „prywiązanie do jednej metody, bez znajomości metod innych oraz argumentów

⁸ Wstydliwie umieszczam w przypisie fragment mowy rektorskiej Heideggera, w której wypowiedział — w marnym czasie i takiej sytuacji — również moje przekonanie: „Lecz czym jest *teoria* dla Greków? Powiada się: czystą obserwacją, która zależy tylko od rzeczy w całej jej pełni i od jej wymogów. Takie kontemplatywne (*betrachtende*) zachowanie ma, przy powołaniu się na Greków, następować tylko ze względu na siebie samo. Ale jest to powiedzenie niesłuszne. Albowiem, po pierwsze, »teoria« nie ma miejsca ze względu na nią samą, lecz wyłącznie pod wpływem namiętności, by pozostać przy bycie jako takim i pod jego naciskiem. Po wtóre zaś, Grecy walczyli o to właśnie, by pojąć tę czynność obserwującego pytania i spełnić ją jako pewien, ba, jako najwyższy rodzaj *energia* (energii), ludzkiego »bycia-przy-dziele«. Na widoku nie mieli zrównania praktyki z teorią, lecz przeciwnie, pojmowanie samej teorii jako najwyższego urzeczywistnienia prawdziwej praktyki”. M. HEIDEGGER: *Samoutwierdzenie się niemieckiego uniwersytetu*. Przeł. J. GAREWICZ. „Przegląd Polityczny” 2009, nr 97/98, s. 116—117.

⁹ L. FIEDLER: *What was Literature?: Class Culture and Mass Society*. New York 1982.

zgrupowanych przeciwko metodzie własnej, może być teraz uznane za dogmatyczne zaślepienie o korzeniach światopoglądowych lub za poznawczą naiwność”¹⁰.

W moim doświadczeniu edukacyjnym dwa dyskursy teoretyczne zjawiały się jednocześnie, oba spóźnione względem siebie i względem mnie.

Na zajęciach z poetyki opisowej i teorii literatury uczyłem się wyznania wiary w teorię komunikacji, wedle której autonomia znaku literackiego nie wchodzi w konflikt z hermeneutyką znaczenia, bo kontekst zabezpiecza tekst przed kłopotliwą wieloznacznością. Za to następnego dnia, na wykładach z literatury angielskiej, dowiadywałem się, że kontekst wcale nie stabilizuje znaczenia, bo nie jest w stanie powstrzymać mnożących się łańcuchów *signifiants*, a może to uczynić jedynie wola mocy interpretatora. Niczym bohater Schulza, błdziłem w bocznych odnogach strukturalizmu, wyzwolony z ograniczeń Teorii, nurzałem się w rozkosznej wolności niezdeterminowanych sensów, nierozstrzygalnych aporii, beztrósce błędnych odczytań, aby nazajutrz ze wstydem rozpustnika egzorcyzmować swe występki dyscypliną „ogólnych schematów fabularnych”. Jeszcze nie wiedziałem, że to wstyd uzasadniony, że oddając się dekonstruowaniu, uprawiam „hermeneutykę perwersji”, czyli „unieczytelniam przedmiot” (Sławiński). Konsekwencje objawiły mi się znacznie później.

Bo też widzę dziś wyraźnie, wówczas nieświadomą siebie, polityczność mojego zachwyty „anty-teorią”. Dekonstrukcja będzie dla mnie już zawsze jednym z imion wolności politycznej, doświadczonej i praktykowanej po 1989 roku. Zanim Józef Tischner zaczął rozważać konsekwencje „nieszczęsnego daru wolności”, ja, skromny adept filologii, w wąskim kręgu problematyki interpretacji doznawałem rozkoszy i grozy języka uwolnionego z powinności dostarczania znaczenia. A była to rozkosz zdrady: tekstu, hermeneutyki, metody, instytucji, funkcjonalnej dydaktyki.

A jednak w wielu wypadkach radykalizm języka metodologicznych manifestów poststrukturalizmu nie wywołał realnych następstw w programach, kształcie i funkcjonowaniu literaturoznawczych instytucji. Wbrew radykalności dekonstrukcyjnych, antyhermeneutycznych gestów — nic się nie stało, gmach filologii nie runął, struktura studiów istotnie się nie zmieniła, kanon uległ lekkiemu przewietrzeniu.

Kpiłby z nas Bułhakowowski Woland, jak z Mateusza Lewity: „Mówimy, jak zawsze, różnymi językami — powiedział Woland. — Ale rzeczy, o których mówimy nie ulegną od tego zmianie, prawda?”. Nadal tkwimy w świętej trójcy pojęć: nadawca, komunikat, odbiorca; pisarz, tekst, czytelnik; akt pisania, przedmiot czytania, akt lektury. Między tymi relikwiami teorii tworzyła się

¹⁰ A. SZAHAJ: *Literaturoznawstwo wyczerpania?* „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 156—157.

jej ortodoksja, herezja i upadek, ewolucja od autora przez tekst po wszechwładzę czytelnika. Mimo radykalnej wymiany języka, którym mówiliśmy, rewolucja się nie dokonała.

Poststrukturalizm na śląskich filologiach się nie zdarzył, choć odrzucenie języka Teorii powinno było zmienić rzeczywistość, skoro ta jest kulturowym konstruktem. Ale nie zmieniło, bo jak głosił napis na murach Sorbony w marcu 1968 roku: „Struktury nie wychodzą na ulicę”. Powtarzając banały o wiedzy jako kulturowym konstrukcie, zapominamy, że transformacji wydziałów humanistyki dokonały rewolty przełomu lat 60. i 70. XX wieku, a nie wyłącznie wymiana języka w eseistyce naukowej. Spór teoretyczny stał się artefaktem kulturowym dzięki rzeczywistym konfliktom z intelektualnym i politycznym establishmentem tego czasu. Tam narodziła się koncepcja teorii jako praktyki — w politycznym aktywizmie lat 60.

Tymczasem u nas — w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego — w latach 90. teorie nie wyszły na ulicę, co widać dziś, gdy nadal nie ma katedry, zakładu ani nawet kursu: psychoanalizy, poststrukturalizmu, neomarksizmu, feminizmu, queer, ekokrytyki, nowego historyzmu, badań postkolonialnych, krytyki etycznej, krytyki politycznej.

Schyłek strukturalizmu wcale nie nastąpił pod wpływem zmasowanego ataku nowych teorii. On zgąsł, jak niekochani i porzuceni kochankowie, ale nie dramatycznie — tracąc siłę modelowania rzeczywistości; umarł, ponieważ przestał być interesujący i pożądany, bo nie dał się lub nie chciało się go ulepszać, stracił „sporność” (Sławiński), nie stawiał oporu, nie dziwił, stał się oczywisty, upadł w szkolną edukację. Żadne jednak Wydarzenie Teoretyczne go nie zastąpiło. W dużej mierze przyczyna tego stanu rzeczy leży w pierwszych dwóch dekadach (lata 70. i 80.), w których paralela polityka — teoria literatury przebiegała w Polsce odmiennie niż na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych. Tam prowadziła do rozproszenia, pluralności, kwestionowania obiektywizmu i podmiotowości. Natomiast w Polsce powstanie KOR-u, drugiego obiegu, narodziny Solidarności, silna pozycja Kościoła, który był przestrzenią otwartą dla opozycyjnej humanistyki — wymagały i pobudzały hermeneutykę sensu, nobilitowały refleksję esencjalistyczną i antyrelatywistyczną. W efekcie, polityczność teorii kształtowała się w zasadniczo odmienny sposób. Dopiero lata 90. XX wieku stworzyły możliwość rzeczywistego rozbicia paradygmatu strukturalistycznego, ale uczyniły to — przynajmniej u nas — jedynie częściowo. Zachłysłaliśmy się wolnością praktyk dyskursywnych, uwierzyliśmy, że władza to tylko miejsce w dyskursie, że wystarczy rozchwiać jego strukturę, afirmować heteronomię poststrukturalizmu, a natychmiast znajdziemy się w nowym świecie. A przecież właśnie my — pokolenie rzeczywistego zniewolenia — powinniśmy nie dać się nabrać na literalnie rozumiany konstruktywizm wiedzy jako władzy.

W 1988 roku brałem udział w wiecu zorganizowanym przez NZS na polonistyce, wtedy jeszcze w Sosnowcu. Przedstawiliśmy władzom dziekańskim

nasze postulaty, a wtedy głos zabrał jeden z profesorów, dziś już emeryt. W ręce trzymał tomy serii „Skamander” poświęcone m.in. Balińskiemu i Witlinowi na dowód, że cenzury nie ma, że uniwersytet jest wolny, skoro można bez przeszkód badać twórczość pisarzy emigracyjnych. Miał diaboliczną rację — nikt nie odbierał nam możliwości pisania i mówienia o autorach, których twórczości od dawna nie wydawano w PRL-u. Działo się tak, ponieważ była to wolność bez politycznych konsekwencji. To nie konferencja w Baltimore wymusiła na władzach uniwersytetów w Stanach Zjednoczonych i we Francji decyzje kadrowe i przekształcenia strukturalne, ale splecione z przemianami teorii ruchu społeczne.

Aktywistyczna proveniencja ponowoczesnych teorii sprawia, że uprawianie i uprawomocnianie teorii mierzy się od dawna, w znacznie mierze, zdolnością tworzenia zdarzeń kulturowych i politycznych, a nie wyłącznie objaśnianiem obiektów czy budowaniem ich modeli oraz procedur odbioru.

Dlatego dziś nawet najbardziej konserwatywne i jawnie antypostmodernistyczne uczelnie amerykańskie mają w swej ofercie badawczej i dydaktycznej ponowoczesne zagadnienia, na przykład: AIDS, Baudrillard, ciało, Deleuze, de Man, Derrida, dyskurs, dominacja, feminizm, Foucault, gayizm, gender, heteronormatywizm, homoerotyzm, incest, Lacan, fallocentryzm, strukturalizm, transpłciowość, i wiele innych, choć podobnych.

Nowy, aktywistyczny najpierw, a obecnie rynkowo-konsumencki status teorii jest także wynikiem pojawienia się nowej grupy klientów: zawodowych studentów literatury, których projektowany profil wydaje się nieco schizofreniczny. Powinni być dogmatycznymi sceptykami, aby chcieć poruszać się wśród rosnącej oferty kursów, grzebać w nich, przymierzać i nigdzie na dłużej nie zostawać (wszak wszyscy musimy mieć robotę). Jednocześnie zaś chcemy, aby dzielili naszą żarliwość, namiętność i miłość do literatury oraz przekonanie o jej kulturowej i egzystencjalnej niezbędności. Przeto nawet Harold Bloom powtarza za Wallace’em Stevensem fragment jego wiersza, że „teoria poezji jest teorią życia”¹¹. W efekcie fundujemy sobie pułapkę, z której wyjść można tylko za cenę porzucenia teorii literatury, tej trzeciej, bo „tylko jeszcze w przewiskach się to imię wala”.

I tak nadszedł „czas pragmatystów”, którzy głoszą nadejście wolnego od determinizmu teorii królestwa interpretacji. Ta niewiele ma jednak wspólnego z miarkowanymi kontekstem praktykami nadawania sensu uprzednio zanalizowanym utworom. Teraz to „użycia” — słowo bliskie zwrotowi „uży-

¹¹ „A more severe,

More harassing master would extemporize

Subtler, more urgent proof that the theory

Of poetry is the theory of life”. W. STEVENS: *An Ordinary Evening in New Haven*. Cyt. za: www.payingattentiontothesky.com/the-idea-of-order-at-key-west-by-wallace-stevens/an-ordinary-evening-in-new-haven-wallace-stevens/ [data dostępu: 11.04.2011].

wać sobie”. Tego typu lektury jawnie głoszą swoją ludyczną ekscesywność, chcą być polifonicznymi performansami, dramaturgicznymi scenami lektury, które nie roszczą pretensji do wyłączności czy prawdziwości, ale wspaniałością myślnie robią miejsce każdemu odczytaniu tekstu, a niewidzialna „wspólnota interpretacyjna” ma zadbać o eliminację absurdów. Irytująca jest hipokryzja deklarowanego konsensusu lub otwarcia na interpretacyjne negocjacje. Kiedy pojawia się pytanie o kryteria weryfikacji interpretacji, Michał P. Markowski wyznaje beztrąsko:

Spór o interpretację jest w gruncie rzeczy sporem o sposoby widzenia i rozumienia świata. [...] To, jak widzimy świat i jak go sobie tłumaczymy, nie jest kwestią obiektywności czy subiektywności. [...] Jest natomiast ekspresją czyjegoś poglądu na świat, który nie jest — jak ujmował Husserl, krytykując Diltheya — kwestią psychologiczną, lecz egzystencjalną. Interpretuję tak, jak egzystuję, w tym znaczeniu, że interpretacja jest sposobem, w jaki mojej egzystencji nadaję sens. Jeżeli tak, to spór o interpretację może być jedynie sporem o różne sposoby (techniki, strategie, modalności) egzystencji¹².

Każda teoria ma więc przyczyny i konsekwencje pozateoretyczne, pozaliteraturoznawcze. Nawet pragmatysta przyznaje, że interpretacja nie jest wynikiem dowolnego wyboru dostępnego języka teorii. Zastosowany język teorii to efekt metodologicznej wolności, ale w ramach wyborów już dokonanych, lecz nie przez całkowicie suwerenny podmiot, tylko na skutek konieczności jego bycia tam i wtedy, tu i teraz. Ponadto: namiętność, wrażliwość i żarliwość, której się domagają „teoretyczni aktywiści”, nie są domeną egzystencji konsumentów teorii, lecz czytelników zaangażowanych, „zahaczonych” sensem, ideą, estetyką. Nie jest to więc kwestią przebiegania w magazynie teorii, ale rozpoznania swego rodzaju „semiotycznego losu”, odkrycia konsekwencji wyborów swej drogi wśród znaków kultury. Wbrew pragmatystom, człowiek nie jest panem języka, niczym Humpty-Dumpty, ale podlega prawom jego społecznej natury. Wybór teorii nie jest w pełni racjonalny. Wrastamy w nią jak w domową religię, ateizm lub agnostycyzm, potem przychodzi kryzys, zwracamy się ku innej albo porzucamy teorię w ogóle, ale pozostajemy w jej uścisku, w uścisku jej języka, na zawsze.

Ryzyko zawierzenia konkretnemu językowi opisu przypomina, że filolog to istota znaczone tym językiem — żywy, biologiczny człowiek pomiędzy semiotycznymi konstruktami, które wciela swymi wyborami, tj. mówi w ich imieniu, wierząc bardziej temu, a nie innemu. W konsekwencji tego ryzyka ogranicza swoją wolność, choć paradoksalnie, właśnie w imię wierności oddał część swej wolności teoretycznego pluralisty. Na tym polega ów hazard,

¹² M.P. MARKOWSKI: *Wrażliwość, interpretacja, literatura*. „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 117.

na złączeniu swej pracy i życia z myślą (językiem, koncepcją, teorią), która mija, co szczególnie dotkliwie uświadamia nam bogactwo współczesnych języków, jakimi posługuje się literaturoznawstwo.

Istnieje powiedzenie przypisywane trzem badaczom: Jerzemu Ziomkowi, Kazimierzowi Wyce i Stanisławowi Pigoniowi, a brzmi ono: „[...] do-robek literaturoznawcy umiera wraz z nim”. Kiedy teraz, na naszych oczach, gaśnie dekonstrukcja, właściwe mówienie o jej śmierci dotyczyć może tylko Jacquesa Derridy zmarłego w 2004 roku. Ciągłość jego dyskursu zależy wyłącznie od tego, czy zdoła się on wcielić w inne mówiące nim ciało. Wypowiedział to niegdyś przejmująco Roland Barthes, wspominając swego nauczyciela:

Kiedy byłem studentem, jedynym nauczycielem, którego kochałem i podziwiałem był hellenista Paul Mazon. Gdy zmarł, nigdy nie przestałem żałować, że tak wiele wiedzy o języku greckim mogło zniknąć wraz z nim, że inne ciało będzie musieć rozpocząć od nowa nie kończącą się trajektorię gramatyki, poczynając od koniugacji *deiknumi* [pokazywać, wskazywać, ukazywać, wykazywać, dowodzić — R.K.].

Wiedza, jak rozkosz, umiera wraz z każdym ciałem¹³.

Prawdziwie konkretnym i dostępnym domem teorii jest ciało filologa. Dlatego nie wystarczają nam książki, dlatego potrzebujemy żywych ludzi i uniwersytetu. Nasza wiara potrzebuje świadectwa, chcemy mieć dowód, że naprawdę „bycie przemienia się w mowę”¹⁴. Nasze zapatrzenie w mowę czyni z nas wdzięczny obiekt żartów. Bliska naszemu fachowi komiczność nie wynika z anachronizmu dyscypliny, lecz z dziwności samego istnienia, które chce zrozumieć siebie przez mowę wymagającą aż uniwersyteckiej nauki, by stała się zrozumiałą.

Ale jak właściwie nazywa się nasza dyscyplina? — pytał niedawno Michał Głowiński¹⁵. Teorią czego i historią czego właściwie się zajmujemy?

Czysta teoria, choć jest zawsze wiedzą pozytywną, nie przynosi jednak rozkoszy. Źródłem rozkoszy jest interpretacja — działalność, która jednocześnie ożywia i osłabia teorię. Interpretator jest wcieleniem namiętności do słowa, które to uczucie budzi w nim często pragnienie własnego języka. Źródło namiętności i zdrady jest wspólne, dlatego wielcy filolodzy zawsze zdradzali edycję i komentarz dla interpretacji. Wskażmy jako przykład tra-

¹³ R. BARTHES: *To the Seminar*. In: *The Rustle of Language*. Transl. R. HOWARD. Oxford 1986, s. 338.

¹⁴ M. HEIDEGGER: *List o „humanizmie”*. Przeł. J. TISCHNER. W: M. HEIDEGGER: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. MICHAŁSKI. Warszawa 1977, s. 124.

¹⁵ M. GŁOWIŃSKI: *Jak się nazywa nasza dyscyplina?* W: IDEM: *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*. Kraków 2007.

dycję niemiecką, a w niej trzech wielkich filologów: Ernsta Curtiusa, Leo Spitzera, Ericha Auerbacha.

Żaden z nich nie był filologiem w wąskim zakresie tego terminu. Curtius w latach 20. XX wieku zajmował się współczesną literaturą francuską i hiszpańską; Spitzer, choć początkowo kształcił się w lingwistyce historycznej, począwszy od lat 30., zmienił zainteresowania na teorię interpretacji immanentnej, stając się założycielem amerykańskiej *close reading*. Wreszcie Auerbach, który samodzielnie stworzył nowy dyskurs w obrębie historii literatury, mimo że brak mu było — jak mówi jego badacz — „podstawowych umiejętności filologicznych”¹⁶. Łatwo stworzyć podobną rodzimą wielką trójkę, na przykład w osobach Kleinera, Krzyżanowskiego i Pignonia.

Co znaczy więc być filologiem? Zdradzać z miłości do języka. Zdradzać kogo? Autora dla piszącego, dzieło dla tekstu, badacza dla czytelnika, poetykę dla interpretacji, instytucję dla literatury. Przede wszystkim zaś siebie piszącego dla siebie czytającego, ponieważ przeciwieństwem filologa — miłośnika odczytywania słów, jest grafoman — miłośnik zapisywania słów.

Lindsay Waters, w wydanej w 2009 roku książce *Zmierzch wiedzy*¹⁷, widzi w nadmiarze publikacji podstawową patologię naszej dyscypliny. Nie o samą ilość jednak mu idzie, lecz o mechanizm, który ten nadmiar wywołuje, a jest nim „produkcja dla samej produkcji, nic więcej”¹⁸. Dodajmy, produkcja wymuszona ścieżką awansu zawodowego lub rynkowymi prawami działającymi w uniwersyteckich korporacjach. Nie chodzi zatem o to, aby mniej pisać, ale aby powiązać filologię z żywym doświadczeniem, a to realizuje się wyłącznie w lekturze. Nie dość, że piszemy dla druku, to jeszcze przestaliśmy czytać siebie nawzajem — stwierdza ponuro Waters¹⁹.

Jego zdaniem, my sami, jako wspólnota, stopniowo dokonujemy swego unieważnienia, a jedyną obroną jest żalosna próba uczynienia z tej erozji dowodu na upadek całej humanistyki literackiej.

W 2003 roku Hans Ulrich Gumbrecht wydał zbiór esejów pod wspólnym tytułem *The Powers of Philology (Moce filologii)*²⁰. W ostatnim z nich odnosi się do apokaliptycznego tonu, w jakim mówi się o stanie ponowoczesnej humanistyki.

Jesteśmy „w chronicznym stanie kolektywnej depresji”²¹, ale z innych powodów, niż się powszechnie twierdzi. Wcale nie mamy poważnych wrogów, którzy zagrażają humanistyce literackiej (media, na czele z telewizją

¹⁶ H.U. GUMBRECHT: *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Illinois 2003, s. 1.

¹⁷ L. WATERS: *Zmierzch władzy*. Przeł. T. BILCZEWSKI. Warszawa 2009.

¹⁸ Ibidem, s. 47.

¹⁹ Ibidem, s. 36—37.

²⁰ H.U. GUMBRECHT: *The Powers of Philology...*

²¹ Ibidem, s. 70.

i Internetem, oraz wrogie nam urzędy opanowane przez technokratów). Prawdą jest natomiast, że cierpimy na głęboki pesymizm, ponieważ utraciliśmy entuzjazm do naszej pracy, często w większym stopniu niż ci, których nauczamy. Jeśli jednak chcemy twierdzić, że zbliża się schyłek humanistyki uniwersyteckiej, to powinniśmy pamiętać, że nie oznacza on wcale zagłady kultury czy nawet literatury, a jedynie kres pewnej instytucji tekstu, która liczy sobie około 200 lat, a samoświadomość metodologiczną zyskała dopiero przed 100 laty (m.in. za sprawą Wilhelma Diltheya). Inaczej mówiąc, skoro istniała literatura bez literaturoznawstwa uniwersyteckiego, można pomyśleć dalsze jej trwanie bez nas pełniących tę funkcję.

Myślę podobnie. Pozycja literatury, choć osłabiona kulturą ruchomego obrazu, nie wydaje mi się zagrożona. Nie powstał bowiem żaden równie silny i wpływowy język symboliczny, który swą powszechnością i mocą oznaczania mógłby konkurować z literaturą.

To my, strażnicy tekstu, zwątpiliśmy, czy jest czego pilnować, czy ktośkolwiek chce jeszcze wdrzeć się na to terytorium strzeżone przez moce filologii. Zamknęliśmy więc jej wrota i udaliśmy się na wygnanie do krain filozofii, antropologii, psychoanalizy, socjologii. W pośpiechu uczyliśmy się języków tubylców, choć dyletancka nieudolność lub tylko akcent zawsze nas zdradzały, a wtedy miejscowi szydzili z nas bezlitośnie, na przykład piórami Alana Sokala i Jeana Bricmonta.

Czego nauczyło nas to wygnanie?

Że filozofia i historia, i wszystkie dyskursy używają metafory i narracji (emblematy: Derrida, White), ale czynią to często nieświadomie, a zawsze na poziomie niedorównującym literaturze. Że literatura, która przez wieki uzasadniała swą rolę naśladowaniem rzeczywistości, teraz sama dostąpiła nobilitacji i stała się modelem dla innych dyskursów interpretujących. Utwierdzają nas w tym ważni i głośni filozofowie, jak Giorgio Agamben czy Jacques Rancière. U Agambena polityka i literatura nigdy nie oddalają się od siebie, lecz wchodzi w obszar wzajemnej nieodróżnialności. Przy czym Agamben nie sięga do tekstów nam współczesnych, lecz do klasyków nowoczesności: Franza Kafki i Roberta Walsera. Podobnie Rancière przywołuje pisarzy z przełomu XIX i XX wieku, znajdując u nich narzędzia pozwalające na krytykę współczesnych struktur społecznych.

Dzięki doświadczeniu wygnania staliśmy się chytrymi chytrącią polityczną, ponieważ najwięcej wiemy o polityce języka, o jego jawnych i skrytych mocach, a najlepszym programem symulacyjnym do ich badania jest literatura. Teoria literatury, która rozpadła się na teorie mnożące się triumfalnie, powinna śnić o utraconej, może bezpowrotnie, więzi z literaturą. Dlatego że literatura jest zawsze czymś więcej, niż mówi o niej teoria.

Czas więc wrócić do domu, a obecny stan kryzysu i rozproszenia wydaje mi się w pewien sposób korzystny dla przyszłości naszej dyscypliny.

Nic nas nie łączy. Naszej wspólnoty nie konstituuje już idea, język czy scjencyzna iluzja; konstituuje nas rozczarowanie, „dzielimy jedynie rozczarowania” — stwierdza Peter Sloterdijk w rozmowie z Alainem Finkielkrautem²². Podobnie jak on, nie widzę w tym jednak stanu bezwyjściowości, przeciwnie — uważam owo powszechne rozczarowanie za zbawienne, bo wymuszające ruch, wyjście z „muzeum błędów”²³ i nawrót nie do jakiegoś miejsca z przeszłości, ale do stanu pewnej lojalności wobec dawnych wartości, choć wiadomo, że nie strzeże ich już nic.

Zarazem sam fakt istnienia w obrębie późnej nowoczesności nie zmusza mnie do rezygnacji z wyboru, skazując wyłącznie na permanentną rebelię. W ramach jednej narracji dat mogę aktywizować różne czasy historyczne (jakby to były różne wątki powieści) bez konieczności absolutyzowania któregoś z nich. Nie znaczy to jednak, że przeszłość jest po prostu przedmiotem wyboru, że przypomina antologię dyskursów, metod, języków, które są do mojej dyspozycji jak wdzięczne i poręczne atrybuty mojej wolności. Nic bardziej błędnego. Mówiąc o różnych czasach historycznych, mam na myśli odkrycie, że jestem częścią niejednego z nich na długo, zanim mogłem o wyborze pomyśleć. Stąd jest to wolność w ramach wyborów już dokonanych, ale nie przez suwerenny podmiot, lecz na skutek konieczności jego bycia tam i wtedy.

Podstawą lojalności wobec filologii jest przekonanie (a raczej wiara), że kultura literacka przeszłości jest ważniejsza lub równie ważna, co współczesna. I z tego wywodzi się najważniejsze zadanie filologii: odzyskiwanie literatury z przeszłości dla teraźniejszości. W bezwzględności filologicznej wiary kryje się, co prawda, niebezpieczeństwo resentymentu filologa wobec lekceważącej go współczesności oraz protekcyjności żywego wobec umarłych. Lekarstwem na oba zagrożenia jest interpretacja, która przywraca filologa jego współczesności, a przy tym zabezpiecza przed pychą panowania nad tekstem, gdyż z natury „agoniczna” — jest zawsze „kursem z zakresu rozczarowania”²⁴.

Niezmiennie pozytywna filologia i zawsze już wobec niej dekonstrukcyjna interpretacja tworzą ruchliwe fundamenty domu, który zamieszkujemy — innego nie ma. Na nich spoczywa owa „dziwna instytucja zwana literaturą”.

Dziś filologia wraca do domu. Domem tym jest literatura. Nie dla filologii został on jednak wzniesiony, nie dla nas bowiem powstaje literatura. Jest ona zawsze czymś więcej, przede wszystkim jest możliwością doświadczenia. Dostarcza ciągle bezkonkurencyjnego języka dla niemego lub nieświadomego przeżycia jednostki — tak indywidualnego, jak i wspólnotowego.

Kiedy Wokulski rzuca o ścianę wierszami Mickiewicza, oskarżając go o tworzenie fantomów, jest naiwny, widząc w poezji kłamliwą iluzję, jakiej

²² A. FINKIELKRAUT, P. SLOTERDIJK: *Dialog pod niebem usłanym zgasłymi gwiazdami*. Przeł. M. WARCHAŁA. „Przegląd Polityczny” 2008, nr 97/98, s. 44.

²³ Ibidem.

²⁴ Przekształcona fraza Sloterdijka. Ibidem, s. 43.

uległ²⁵. Unieważniając literaturę, pozbawia się w ogóle języka, czyni swoje doświadczenie niemym, obsuwa je w „ciemną zgryzotę”, jak nazywa taką miłość Baudelaire. Podobnie czarna dziura sensu powstaje w tej powieści, ilekroć narracja *Lalki* zbliża się do najważniejszego wydarzenia pokolenia Prusa — powstania z 1863 roku. Nigdzie w powieści niewymienione, jest właśnie przez tę nieobecność obecne w niej wszędzie.

Jeśli literatura jest możliwością uświadomionego doświadczenia, to co umożliwia literaturę? Najprościej byłoby odpowiedzieć: język, a raczej pewna negatywność języka²⁶.

Literatura to język, który uchyla pozytywną odpowiedź na pytanie, czym jest. Nie sposób jej sprowadzić do kombinacji powszechnie dostępnego słownika dystrybuowanego wedle praw gramatyki. Jest poza prawem systemu, ustanawia „stan wyjątkowy języka”²⁷, dzięki czemu literatura jest zawsze obok pytania, czym jest literatura, bo sama to pytanie umożliwia. Pytanie o nią, jako że powstaje w obrębie teorii, jest możliwe dzięki temu, że są zawsze razem — teoria i literatura. Ale to literatura umożliwia pytanie o siebie, a namacalną postacią tej możliwości jest teoria. Ta nie mówi dziś, czym jest literatura, ale nadal jest niezbędną do postawienia tego pytania. Teoria jest prawem, które powstało dzięki stanowi wyjątkowemu języka, a ten, jako literatura, nigdy nie podlega w całości prawu teorii.

Nieusuwalnym, skrytym fundamentem teoretyzowania pozostaje więc akt wiary, że były kiedyś razem — teoria i literatura — rozdzielone przez zawistnych „post-bogów”. Akt wiary nie jest wiarą samą. Termin ten określa krótkie modlitwy w religii chrześcijańskiej, w których prosi się o przymnożenie wiary w Boga i jego obecność. „Akt (wiary) wierzącego nie odnosi się do tego, co się wypowiada, ale do rzeczywistości (wypowiadanej)”. Odnosi się więc do prawdy, ale nie bezpośrednio — „akt wiary odnosi się do prawdy przez zaufanie osobie, która o niej świadczy”²⁸.

²⁵ *Lalka*, tak samo jak *Don Kichote* czy *Pani Bovary*, ma za swój główny temat fałsz literatury. Frederic Jameson widzi w tym odruchu bohatera alegorię przesilenia formy powieściowej. „Tym sposobem powieść jako forma w akcie autoreferencjalności zawraca ku sobie samej, wykazując, że gatunek literacki i język są tym, co musi zostać wykorzenione, anulowane, zanegowane i całkowicie odrzucone, jeśli ma się odrodzić”. F. JAMESON: *A Buisnessman in Love*. In: *The Novel*. Vol. 2. Ed. F. MORETTI. New York 2007, s. 444.

²⁶ Krążył wokół podobnej aporii Roland Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, przywołując pewną buddyjską przypowieść, w której Mnich pyta Mistrza: „Rzekomo wszystkie rzeczy dają się sprowadzić do Jednego; lecz do czego można sprowadzić Jedno?”. Tchao-tsu odparł: „Kiedy przebywałem w dystrykcie Czing, sprawilem sobie suknię, która ważyła siedem kin”. R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1999, s. 317.

²⁷ G. AGAMBEN: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. SALWA. Warszawa 2008, s. 35, 74.

²⁸ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, art 177. Cyt. za: <http://www.katechizm.diecezja.elk.pl/rkkkl-1-3.htm> [data dostępu: 11.04.2011].

Uprawianie tej dyscypliny (filologii, literaturoznawstwa, teorii literatury, historii literatury, nauki o literaturze — *whatever works!*) jest więc zawsze wyborem „trzeciej płci”, rodzajem metafizycznego skoku, tj. założenia, że literatura jest, a więc jej teoria jest możliwa, choć nie sposób tego dowieść. Jak nie sposób narysować Androgyne. Roland Barthes, po fiasku prób stworzenia takiej ilustracji, wyznaje zrezygnowany:

[...] przedstawienia owej „dawnej jedności, której pragnienie i poszukiwanie tworzą to, co nazywamy miłością”, ja przedstawić sobie nie umiem; w każdym razie doszedłem jedynie do ciała spotwornianego, groteskowego, nieprawdopodobnego. Z marzenia wyrosła farsowa figura: podobnie z pary szalonej rodzi się obsceniczność *stadta* (jedno gotuje dożywotnio dla drugiego)²⁹.

Takie to farsowe jest ciało filologii.

„— Nie przejmuj się — ośmiela mnie mój zmarły przyjaciel w ostatnim zdaniu *Ciała Profesora Ślawińskiego* — Może będą się śmiali na widok naszych ciał. Jeśli znajdziemy potrzebne nam słowo, to wtedy im pokażemy”³⁰.

Suplement dla radykalnego pluralisty

Zdaję sobie sprawę, że propozycja literaturoznawczego aktu wiary brzmi dla wielu zwolenników pluralizmu metodologicznego nazbyt fundamentalistycznie. Przytaczam zatem — jako kompromisowy fundament naszej wspólnoty badawczej — spolszczony zestaw pięciu postulatów Waynea Bootha, nazwany przez niego *Przysięgą Hippokratesa dla Pluralisty*³¹:

1. Nie opublikuję niczego, przychylnego lub nie, na temat książki lub artykułu, których przynajmniej raz nie przeczytałem.
2. Postaram się nie publikować niczego o jakiegokolwiek książce lub artykule, dopóki ich nie zrozumieję, co oznacza: dopóki nie będę miał podstaw myśleć, że autor, o którym piszę, rozpozna tam siebie.
3. Nie uznaję twierdzeń żadnego badacza, który wypowiada się o innym badaczu, dopóki ten pierwszy nie przekona mnie, że przestrzega pierwszych dwu warunków. Przyjmę, dopóki badacz nie udowodni inaczej, że to, co

²⁹ R. BARTHES: *Fragmenty dyskursu miłosnego...*, s. 313—314.

³⁰ S. SZYMUTKO: *Ciało Profesora Ślawińskiego*. W: IDEM: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 186.

³¹ W. BOOTH: *Hippocratic Oath for the Pluralist*. In: IDEM: *Critical Understanding: the Powers and Limits of Pluralism*. Chicago 1979. Cyt. za: <http://www.bu.edu/clarion/guides/booth.htm> [data dostępu: 25.10.2010].

mówi przeciw interpretacji tamtego, jest w najlepszym razie kluczem do jego własnej gry. Będę też równie podejrzliwy, gdy przedstawia „neutralne” streszczenie, a nawet kiedy go chwali.

4. Nie podejmę żadnego przedsięwzięcia, które wymaga ode mnie pogwałcenia pierwszych trzech postanowień.

5. Nie będę sądził moich nieuchronnych pogwałceń pierwszych czterech postanowień bardziej pobłażliwie, niż kiedy znajdę je u innych badaczy.

2010

Kompleks Darwina

Dziwić się trzeba, że lice tego starca nie zapłonęły żarem wstydu, gdy w złej godzinie przyszła mu pokusa coś podobnego napisać.

Stefan Pawlicki, *Człowiek i małpa. Ostatnie słowa Darwina*, 1872

Allah il Allah! Great is Evolution,
And Darwin eminently is its Prophet!

Emily Dickinson, *Guy Vernon, a Novelette in Verse*, 1878

Lat temu kilkaset kto pomyślił, że romans rozszerzy się na taką rozległość estetyczną, iż świat przykryje bibułą swoją.

Cyprian K. Norwid, *Fabulizm Darwina*, 1882

Ambiwalencja

Karol Darwin zbudował największą narrację XIX wieku. Cóż bardziej spektakularnego może opowiedzieć jakikolwiek dyskurs tego czasu (nawet literatura), niż opowiedziały dwa jego dzieła: *O powstawaniu gatunków* (1859) i *O pochodzeniu człowieka* (1871)¹? Autor obdarował swoich współczesnych wielką opowieścią naukową, która wykraczała jednak daleko poza wszystkie dotychczasowe teorie biologiczne — był to mit kosmicznej ewolucji nadbudowany na „teorii doboru naturalnego”; mit, który ogarnął swym wpływem ogromne obszary kultury, a rama czasowa i przestrzenna tej historii rozszerzała się w nieskończoność.

Narracyjny rozmach i dramaturgia zdarzeń biologicznych opisywanych przez Darwina są niezwykle. Sugestywność obrazów walki i śmierci gatunków, bezkresny czas zdarzeń, absolutna uniwersalność fabuły i bez wyjątku zbiorowy bohater uczyniły z teorii ewolucji największego konkurenta powieści. Analogia z powieścią nasuwała się łatwo, gdyż *O powstawaniu gatunków* było w równym stopniu narracją o faktach, co dziełem wyobraźni i do wyobraźni się odwoływało, jako że ewolucji nie sposób obserwować ani eksperymentalnie zademonstrować — trzeba ją sobie przedstawić. Wiedza o ewolucji, jaką

¹ Ch. DARWIN: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London 1859. Polski pełny przekład autorstwa Szymona DICKSTEJNA i Józefa NUSBAUMA: *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*. Warszawa 1884—1885. Ch. DARWIN: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London 1871. Wydanie polskie: *O pochodzeniu człowieka*. Przeł. L. MASEŁOWSKI. Warszawa 1874.

opowiada Darwin, nie jest wiedzą o stabilnym obiekcie ani o sile, energii czy pojęciu abstrakcyjnym. Stanowi efekt obserwacji zmieniającej się relacji organizmu z otoczeniem biologicznym — dziedzicznym i aktualnym, ale obserwacji spóźnionej, dziurawej i w części uzupełnionej spekulacją, a co najważniejsze, która nigdy nie może liczyć na uchwycenie stabilnego obrazu natury. Nagromadzenie szczegółowych opisów w dziele Darwina nie pełniło wyłącznie funkcji materiału dowodowego, ale tworzyło iluzję uczestnictwa w rzeczywistych zdarzeniach ewolucji, swoisty efekt naukowej realności, zwłaszcza że autor używał realistycznej narracji powieściowej dla wyjaśnienia swego odkrycia.

Józef Nusbaum, współautor przekładu *O powstawaniu gatunków*, nie miał wątpliwości, że „ten styl prosty, przedziwnym spokojem tchnący, był jedną z najważniejszych przyczyn niezwykłego powodzenia pism jego, które aczkolwiek ściśle naukowe, z taką bezprzykładną w dziejach kultury ludzkiej gorączkowością czytane były przez najszerze masy i taki wpływ olbrzymi wywarły na umysły czytelników”². Wtórował mu Brzozowski, który w *Ideach* pisał, że

dzieła Darwina — a przynajmniej najogólniejsze z nich — należą do literatury i będą niewątpliwie rozpatrywane z biegiem czasu, gdy powstanie skala widzenia dostatecznie rozległa, jako jeden z wyrazów i punktów zwrotnych tej samej psychiki europejskiej, która wypowiadała się przez Chateaubrianda, dajmy na to, Byrona, Fouriera, Mériméego, Stendhala, Taine’a, Ibsena albo Zolę³.

Wspaniały, protonarratywistyczny esej Osipa Mandelsztama *Przyczynek do zagadnienia naukowego stylu Darwina* (1932) zawiera przenikliwe uwagi na temat stylistycznych przyczyn sukcesu. Najpierw kompozycja. „*O powstawaniu gatunków* składa się z piętnastu rozdziałów. Każdy dzieli się na dziesięć do piętnastu podrozdziałów, których rozmiar nie przekracza niedzielnego felietonu w »Timesie«”⁴. Ale ważniejsza jest umiejętność dramaturgizowania monotonna procesów biologicznych, które pod piórem Darwina zmieniają się w sensacyjną fabułę o nieprzewidywalnym zakończeniu.

W stosunku Darwina do przyrody jest coś z korespondenta wojennego, interlokutora, szalonego reportera, któremu udało się podpatrzeć zdarzenie u samych źródeł. Darwin nigdy niczego nie opisuje. Darwin zawsze tylko

² J. NUSBAUM: *Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej*. Warszawa 1910, s. 267.

³ S. BRZOWSKI: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Lwów 1910, s. 409.

⁴ O. MANDELSZTAM: *Przyczynek do zagadnienia naukowego stylu Darwina*. W: IDEM: *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*. Wybór, przekł., komentarz A. POMORSKI. Warszawa 2011, s. 274. Dziękuję Aleksandrowi Nawareckiemu za wskazanie mi tego szkicu.

charakteryzuje i dlatego można powiedzieć, że jako pisarz wniósł on do przyrodoznawstwa gust współczesnego mu angielskiego czytelnika. Nie należy zapominać, że wraz z Darwinem czytano Dickensa — obaj podobali się bardzo i to z zupełnie tych samych powodów⁵.

Dzięki temu stylowi spośród wszystkich nauk XIX wieku to właśnie biologia — pisał Eliot — najbardziej wpłynęła na wyobraźnię ludzi, którzy nie mieli nic wspólnego z nauką⁶. Potwierdzeniem tego wpływu było m.in. szalone tempo sprzedaży książki *O powstawaniu gatunków*, która rozeszła się z szybkością poczytnego romansu. Pierwszy nakład liczący 1 250 egzemplarzy sprzedał się w jeden dzień, a wkrótce sprzedano następne 3 tysiące. Dokonano przekładów na wszystkie języki europejskie i wiele innych. Może nawet właśnie dzięki zainteresowaniu dyletantów teoria ewolucji odniosła taki sukces. Nie inaczej było w Polsce, jak kęśliwie stwierdza Chmielowski, pisząc, że „najwięcej wyznawców literackich liczyła ona w gronie filologów i prawników. Samego dzieła Darwina zwolennicy ówczesni prawie nie czytali”⁷. A jednak Prus w bilansie ideowym pokolenia, jakim jest jedna z ostatnich kronik (nr 8, z 25 lutego 1911 roku), pisał o kluczowym momencie intelektualnego dojrzewania, kiedy to „najmodniejszymi książkami stał się: Darwin, Spencer, Mill, dzięki którym otworzyły się nam oczy na stosunki realne. Zaczęliśmy trochę rozumieć, że poezja nie uratuje nas od zagłady i że »wiedza jest potęgą« — naprawdę”⁸. Potwierdzone wieloma głosami błyskawiczne przejście teorii ewolucji przez inne dyskursy nastąpiło w dużej mierze dzięki swoistemu niezdecydowaniu stylu Darwinowskiej narracji.

Jak pokazała Gillian Beer⁹, wiele fragmentów *O powstawaniu gatunków* to parafrazy lub wyraźne ślady inspiracji lekturami uwielbianymi przez Darwina, zwłaszcza powieściami Dickensa. Jeśli zaś pamiętamy, że książką, z którą nie rozstawał się podczas podróży na Beagle był *Raj utracony* Milтона, to lepiej rozumiemy dylemat autora, czy publikować pracę, oraz dwudziestoletnią zwłokę poprzedzającą listopad 1859 roku.

Darwin, doświadczając i manifestując ograniczenia języka „profesjonalnych” naturalistów, ni to naukowego, ni to literackiego, dekonstruuje mimowolnie ten dyskurs, ujawniając jego niejednorodność i umykanie mu

⁵ O. MANDELSZTAM: *Styl literacki Darwina*. W: IDEM: *Słowo i kultura*. Przeł. R. PRZYBYLSKI. Warszawa 1972, s. 166.

⁶ T.S. ELIOT: *London Letter*. „Dial” 1921, vol. 71, s. 455. Cyt. za: T.F. GLICK: *What about Darwin? All Species of OPINION from Scientists, Sages, FRIENDS, and ENEMIES Who Met, Read, and Discussed the NATURALIST Who CHANGED the World*. Baltimore 2010, s. 106—107.

⁷ P. CHMIEŁOWSKI: *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864—1897)*. Kraków—Petersburg 1898, s. 59.

⁸ B. PRUS: *Kroniki*. T. 20. Oprac. Z. SZWEYKOWSKI. Warszawa 1970, s. 356.

⁹ G. BEER: *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*. London 1983.

zmiennokształtnego przedmiotu ewolucji. Na pozór wydaje się, że treścią Darwinowskiego objawienia jest kres naturalnej wyjątkowości człowieka. Przecież największa opowieść, jaką stworzyła nauka, obywatela jako bohatera. To niewątpliwie wpływ Lyella, w którego *Zasadach geologii* Darwin podziwiał nieorganicznych bohaterów niezwykle zdarzeń i sam też uczynił skały, zwierzęta i rośliny bohaterami fascynującej opowieści o stopniowej przemianie życia naturalnego. Pisanie językiem powszechnie dostępnym dla wyedukowanego Anglika sprawiło jednak, że „powieściowa” narracja uprzywilejowała ludzkiego bohatera historii naturalnej. Przyczynę tej mimowolnej emancypacji człowieka można ująć (za G. Beer¹⁰) w cztery aporie:

1. Odbiorcą miał być zarazem naukowiec i edukowany czytelnik, stąd ciągła potrzeba równowagi między komunikatywnością a specjalizacją języka.
2. Narracja jest w nieunikniony sposób antropocentryczna, co przeczy — w większości „nie-ludzkim” — bohaterom opowieści Darwina, fałszuje ich odmienność, wyposaża w ludzkie pragnienia i cele.
3. Narracja o zdarzeniach składających się na ewolucyjną fabułę sugeruje działanie i intencje, które je wywołują, a tam działa przecież ślepa siła przetrwania, wytwarzająca mechanizmy selekcji i adaptacji.
4. Wbrew ostrożności autora w jego narracji pojawia się postać Stwórcy — w czym można dostrzegać m.in.: spadek po kreacjonizmie, efekt teologicznego wykształcenia autora, próby kompromisu, specyfikę czasów wreszcie.

Oznacza to, że rozprzestrzenianie się teorii ewolucji poza naukami o naturze wynikało nie tylko z charakterystycznej dla epoki skłonności do „analogii biotycznych”¹¹, ale z samej podwójności tego stylu-hybrydy pleniącego się w pracach twórcy teorii ewolucji.

Nieunikniona lub mimowolna personalizacja i dramaturgizacja świata instynktów były siłą i zarazem słabością języka Darwina, które wprowadzały w pewną konfuzję zawodowców. Nusbaum na przykład pisze z czułą wyrozumiałością o tej skłonności, która sprawiała, że Darwin „nie mógł

¹⁰ G. BEER: *Darwin's Plots...*, s. 46—49.

¹¹ Termin Henryka Markiewicza odnoszący się m.in. do analogii między biologią a nauką o literaturze. Zob. H. MARKIEWICZ: *Prawa naukowe w historii literatury*. W: IDEM: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976, s. 272—273. Przykładem totalności tej analogii może być poniższy cytat z jednej z najbardziej znanych polskich popularyzacji teorii Darwina w XIX wieku: „Słowem wszędzie, gdzie się ma do czynienia ze zbiorowiskiem istot organicznych, czy to jednokomórkowych, czy ludzkich, wszędzie teoria Darwina ma zastosowanie, wszystko przenika i wszędzie stosunki rozjaśnia, sprowadzając rzeczy skomplikowane do formy jak najprostszej, do procesów niemal mechanicznych”. B. REJCHMAN: *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia*. Warszawa 1882, s. 11.

uniknąć uosabiania przedmiotów natury, co objawiało się tak w naganach, jako też i pochwałach; tak wyraził się pewnego dnia o kilku roślinach: »te drobne, bezwstydne dzieciaki czynią mi na przekór«... O czułku, rosiczcze, dżdżownicach, które były przedmiotem jego badań, wyrażał się ze wzruszeniem”¹². Okazuje się, że sami biolodzy nie chcą pozwolić sobie na utratę natury i uporczywie podtrzymują anachroniczny język przeddarwinowskiego przyrodoznawstwa. Ze zdziwieniem i niejakim zażenowaniem filolog patrzy na język zawodowego naturalisty, znajomego i kontynuatora badań Darwina, ojca francuskiej entomologii, który nie waha się pisać o żuku gnojaku, stosując rozmaite rejestry mowy literackiej: od narracji przygodowej do biedermajerowskiego obrazka rodzajowego, którym kończy jeden ze swych najśliczniejszych szkiców:

Po złożeniu zapasów żywności poświętnik natychmiast zamyka się u siebie [...]. A teraz niech żyje radość! Wszystko dzieje się jak najlepiej na tym najlepszym ze światów! [...] Ulegając złudzeniu, złapałem się na podsłuchiwanie pode drzwiami, spodziewałem się bowiem usłyszeć piosenkę biesiadną, zwrotkę z opery Galatea: „Ach, jak słodko jest trwać w bezczynności, gdy wszystko wre dokoła!”¹³.

Wbrew wiedzy, jaką przyniosła teoria ewolucji, że obserwując naturę, dostrzegamy wyłącznie procesy instynktowne i fizjologiczne, w opisach naukowych, publicystycznych czy literackich zmieniają się one w świadome konflikty, wysiłki i ofiary jednostek podobnych ludziom.

Wyparcie

Być może przykłady z kręgu narracji o naturze, będących dziełem profesjonalnych biologów, pozwalają łatwiej pojąć, dlaczego polscy pozytywiści nie przestraszyli się Darwina i nie straszili nim swych zapóźnionych cywilizacyjnie czytelników. Ale odsuńmy pokusę zbyt łatwego rozwiązania. Przez pierwsze lata rozprzestrzeniania się darwinizmu w Europie mieliśmy co innego na głowie. Jak kąśliwie zauważył Stefan Pawlicki — „przechodziliśmy przez długi szereg strasznych wstrząśnień politycznych, wśród których trudno zachować potrzebną swobodę myśli, aby zajmować się hipotezą jakiegoś

¹² J. NUSBAUM: *Idea ewolucji w biologii...*, s. 264.

¹³ J.H. FABRE: *Poświętnik czczony*. W: IDEM: *Z życia owadów*. Przeł. Z. BOHUSZEWICZÓWNA, M. GÓRSKA. Warszawa 1994, s. 25.

zamorskiego zoologa”¹⁴. Warto dodać, jako głosę do obszernych omówień wczesnej recepcji¹⁵ darwinizmu w Polsce, że jedną z pierwszych prób przyswojenia tej myśli powszechnej świadomości czytelników prasy był felieton Seweryny Duchinińskiej, w którym omawiała prace d’Archiaca i Flourensa, przy okazji przytaczając rdzeń teorii ewolucji. „Zdaniem Darwina stopniowego przeobrażenia gatunków dokonały dwie siły naturalne, przez niego wymyślone: współzawodnictwo życiowe i obiór”¹⁶.

Podobnie jak uczyniła to Duchinińska z teorią Darwina, także Orzeszkowa wyprzedziła pozytywistów warszawskich w przyjęciu i omówieniu najwybitniejszego darwinisty wśród historiografów, czyli Henry’ego Thomasa Buckle’a, któremu poświęciła swój znakomity debiut krytyczny.

Nic tam nie ma ciemnego, nic zawikłanego, splątane i brzmiące frazesy nie tworzą ciągłych trudności, niepochwyczonych metafizycznych zaciekań się tam nie (da) znaleźć. Ale nauka jasna, głęboka, pełna miłości dla ludzi, tryska tam z każdej karty, jak z ożywczego źródła¹⁷.

¹⁴ S. PAWLIŃSKI: *Człowiek i małpa. Ostatnie słowa Darwina*. Lwów 1872, s. 30.

¹⁵ Dwusetna rocznica urodzin Darwina i stuipięćdziesięciolecie publikacji jego najważniejszego dzieła nie odbiły się szerszym echem w refleksji nad obecnością Darwina i darwinizmu w polskiej kulturze, zwłaszcza literackiej. Jako chwalebne, ale jednak przyczynki, wymienić trzeba numery monograficzne pism: „KOSMOS” 2009, T. 58, nr 3—4; „Polska Sztuka Ludowa KONTEKSTY” (*Żywoty zwierząt*) 2009, nr 4; „Świat i Słowo” (*Zmagania z Darwinem*) 2010, nr 1. W dalszym ciągu jednak najpełniejsze omówienie pierwszego półwiecza recepcji darwinizmu w Polsce przynoszą prace zawarte w tomie: *Materiały do dziejów myśli ewolucyjnej w Polsce*. Z. 1. Red K. PIETRUSIEWICZ, A. STRASZEWICZ. Warszawa 1963. Tam przede wszystkim dwa artykuły: Teodozji DŁUGOKĘCKIEJ: *Miejsce darwinizmu w działalności „Przeglądu Tygodniowego” (1866—1890)* oraz Ireny LIPIŃSKIEJ-ZUBKIEWICZ: *Problematyka ewolucyjna na łamach „Ateneum” (1876—1901)*. Z nowszych prac warto wskazać dwa artykuły: Pawła POLAKA: *Spór wokół teorii ewolucji przed stu laty*. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2007, R. 41; oraz Zbigniewa KĘPY: *Recepcja darwinizmu na ziemiach polskich w latach od 1859 do 1884*. „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 1996, R. 18. Zob. też kolekcję „wokół Darwina” w e-bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego: <http://ebu.w.uw.edu.pl/dlibra/collectiondescription?dirids=30>.

¹⁶ *Kronika Paryzka*. „Biblioteka Warszawska” 1864, T. 3, s. 449. Rejchman odnotowuje to sumiennie: „Autorka lekkich felietonów pt. »Kronika Paryska« w Bibliotece Warszawskiej była pierwszym zwiastunem nowej epoki w nauce, podając we wrześniu roku 1864 wiadomość o poglądach d’Archiac’a, w świeżo wyszłym tomie *Kursu Paleontologii* i Flourens’a w »examen du livre de M. Darwin« — na nową teorię ewolucji”. Dodaje jednak lekceważąco, że „nie dobrze rozumiała, o czym pisze”. B. REJCHMAN: *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia...*, s. 39. W tym samym roku August Wrześniowski na wykładach w Szkole Głównej omawia obszernie i kompetentnie teorię Darwina.

¹⁷ LI.....KA [E. Orzeszkowa]: *O historii cywilizacji angielskiej przez Henryka Tomasza Buckla*. „Gazeta Polska” 1866, nr 157, s. 1—3; nr 158, s. 1—2. Dostępne w Internecie: http://pl.wikisource.org/wiki/O_%22Historii_Cywilizacji_Angielskiej%22_przez_Henryka_Tomasza_Buckle’a [data dostępu: 3.04.2011]. Znakomitego omówienia tekstu Orzeszkowej dokonał Andrzej GRABSKI w książce *Spór o prawa dziejowe. Kontrowersje wokół Henry’ego Thomasa Buckle’a w Polsce w dobie pozytywizmu*. Lublin 2002, s. 186—201.

Naturalistyczny determinizm wcale jej nie przeraża, widzi w nim bowiem czynnik stymulujący kolektywne przedsięwzięcia egoistycznych lub leniwych jednostek. Optymizm poznawczy, wiara w moc nauki, a zwłaszcza jej demokratyczny i etyczny wymiar, zdają się egzorcyzmować naturalistyczny horror rywalizacji wszystkich ze wszystkimi. Ale dzieje się tak dlatego, że Orzeszkowa nigdy nie była entuzjastką Darwina, lecz Buckle'a i Spencera. „Podobnie jak Spencer, Buckle skonstruował teleologiczne zakończenie w postaci liberalnej utopii. Przewidywał przyszły świat wolnej myśli i demokracji, a postęp definiował jako antytezę nadnaturalnej religii i konserwatywnej polityki”¹⁸. W podobnym tonie pisał o ewolucji Feliks Bogacki w „Przeglądzie Tygodniowym” na przełomie 1872 i 1873 roku:

Prawda, prawa przyrody są obowiązujące — faktycznie — i dla człowieka, jednakże wie on o nich i dlatego używa ich na swoją korzyść. Odgadnąć prawa przyrody znaczy to zwyciężyć przyrodę. Zwierzęta przysposabiają się do otoczenia, człowiek przysposabia otoczenie do siebie — to właśnie stanowi różnicę człowieka od zwierząt¹⁹.

A przecież powinni się bać, właśnie dlatego, że na początku lat 60. XIX wieku po raz kolejny rozstrzygał się narodowy los Polaków. Chyba nikt z pokolenia, które wypisze imię Karola Darwina na swych pozytywnych sztandarach, nie dowiedział się nigdy, że stali się — jako „ginący gatunek” — przedmiotem jego refleksji. Mamy ślad, że przynajmniej raz twórca teorii ewolucji musiał pomyśleć o Polakach w roli szczególnych bohaterów opowieści o naturalnych prawach kierujących życiem wszystkich żywych istot. Skłonić go musiał do tego fragment listu, jaki otrzymał od Josepha Hookera. Nadawca dzieli się z Darwinem swoją opinią o trwającym właśnie powstaniu styczniowym, ale czyni to, używając nie języka polityki czy tragedii, lecz właśnie języka ewolucji. Wyrażając swój sceptycyzm co do losów powstania, Hooker stwierdza: „Uważam, że Polacy są rasą marną, która nie przetrwa walki o byt, chyba że skrzyżują się z jakąś inną lepszą rasą”²⁰.

¹⁸ B. PORTER: *When Nationalism Began to Hate. Imagining Modern Politics in Nineteenth Century Poland*. New York—Oxford 2000, s. 130. Obszernego omówienia tej książki dokonał Marek Chodakiewicz. Zob. <http://chodakiewicz.salon24.pl/159253,polska-nacjonalizm-wyobrazony> [data dostępu: 24.05.2011].

¹⁹ F. BOGACKI: *O różnicy człowieka od zwierząt*. W: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1865—1895*. Wybór i oprac. A. HOCHFELDOWA, B. SKARGA. Warszawa 1980, s. 290. Tam także inne ważne teksty na temat recepcji ewolucjonizmu w Polsce (cz. 4: *Ewolucjonizm. Matematyka i fizyka a koncepcje rzeczywistości*).

²⁰ Cyt. za: D. SCHÜMANN: *Struggle for or against Participation? How Darwinism Came to Partitioned Poland in the 1860s and early 1870s*. In: *The Reception of Charles Darwin in Europe*. T. 1. Eds. E.-M. ENGELS, T.F. GLICK. London—New York 2008, s. 244.

Nie znam odpowiedzi Darwina ani innych śladów podjęcia polskiego tropu. A przecież kontekst tej uwagi jest niezwykle istotny, dotyczy bowiem bliskiego już wówczas upadku powstania styczniowego, którego wielu uczestników jeszcze wtedy nie zdaje sobie sprawy, że właśnie są bohaterami nie kolejnej narracji heroicznej, ale na pozór zimnej i trywialnej opowieści naturalisty, w której odnajdują się istotami pokrewnymi

żabom czy bocianom, o kończynach pozbawionych wzajemnych proporcji, wybrzuszeniem wystającym z jego twarzy nazwanym „nos”, wypustkami odstającymi od jego głowy, znanymi powszechnie jako „uszy”. Odarty z iluzji swej boskości, człowiek stał się zwyczajny, nie bardziej interesujący niż kamień, skonstruowany wedle tych samych praw i przez nie rządzony rozplynął się w Naturze²¹.

Teoria ewolucji pozbawiła ludzkość prawa do postrzegania natury jako sceny wolności jednostki i jej suwerennych, wyjątkowych dziejów. W zamian natura odzyskała człowieka. Ewolucja, czyli opowieść o prawach i dziejach natury, wciągnęła go w swoją narrację, uczyniła człowieka i jego twory częścią własnego przedstawienia, w którym

jedne istoty giną, inne zajmują ich miejsce, coraz nowi zwycięzcy wstępują na widownię świata, a choć walka jest straszną, ta myśl pocieszyć nas może, że zawsze lepsi, mężniejsi, ostatecznie odnoszą w niej zwycięstwo. A jak powiada Goethe w *Fauście*:

Ten tylko wart wolności życia
Kto je sobie zdobyć umie²².

Nagła pointa Strasburgera odrywa czytelnika od pełnego dziwów świata botaniki i stawia mu przed oczy bolesną analogię rośliny i człowieka; analogię, której nie mógł odsunąć od siebie Polak żyjący od stu lat w stanie zagrożenia narodowego bytu. A jeśli próbował, to analogia wracała podjęta przez chór innych dyskursów: polityki, ekonomii, historii... Wczesnym i wymownym świadectwem narzucającej się metaforyki Darwinowskiej jest znany artykuł Ludwika Powidaja *Polacy i Indianie*:

²¹ Hugo Ball w wykładzie o Kandinskim. Cyt. za: R. SHEPPARD: *Problematyka modernizmu europejskiego*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 107–108. Sam Darwin w liście do Lyella z 14 stycznia 1860 roku wypowiada tę degradację nie mniej dosadnie: „Przodek nasz był zwierzęciem, które oddychało wodą, posiadało pęcherz pławny, wielką płetwę ogonową, niezupełną czaszkę oraz bez wątpienia było obupłciowem! Oto masz genealogię rodu ludzkiego”. Cyt. za: *Autobiografia Karola Darwina, życie i wybór listów*. Wydane przez Syna Franciszka DARWINA. Przeł. J. NUSBAUM. Warszawa 1891, s. 326.

²² E. STRASBURGER: *Dwupłciowość, wielokształtność i krzyżowanie się roślin. Rzecz w duchu teorii Darwina wyłożona*. „Biblioteka Warszawska” 1869, T. 1, s. 65.

Już Fryderyk II po pierwszym zaborze Polski pisał do d'Alemberta. Biednych tych Irokezów — tak nazwał mieszkańców Prus Królewskich — będę się starał oswoić z cywilizacją europejską. Odtąd to porównanie Polaków do Indian stało się ulubionym tematem pruskich polityków. Przed paru laty jeden z pruskich demokratów publicznie powiedział z trybuny: Polacy, podobnie jak Indianie (*Roth-häute Amerikas*), skazani są przez Opatrzność na zupełne wyniszczenie. Tak jak w Nowym Świecie silna rasa anglo-amerykańska spycha coraz bardziej podupadłe i skarlłowaciałe pokolenia indyjskie w głąb odwiecznych puszczy, gdzie pomału giną z głodu i nędzy, tak Polacy wyparci z miast i z większych posiadłości ziemskich (*Rittergutsbesitz*), przywiezieni do nędzy, mają ustąpić miejsca cywilizacji pruskiej²³.

Rdzeń ewolucji to przekonanie, że późniejsze formy życia pochodzą od form wcześniejszych dzięki podstawowym mechanizmom opisanym przez Darwina, takim jak: mutacje, selekcja naturalna i dziedziczenie. Naturalna selekcja wymaga przypadkowych wariacji osobniczych. Mutacje genetyczne prowadzą do zmiany fenotypu w organizmie, a selekcja zachowuje i kumuluje te zmiany w procesie dziedziczenia. W innym dyskursie można opisać tę akcję następująco: „[...] programy genetyczne, które zapewniają najlepsze przeżycie i największą liczbę wydanego potomstwa, utrzymują się w przyszłych pokoleniach, eliminując programy alternatywne”²⁴.

Sugestywność tego modelu była porażająca, a zarazem skandaliczna. Prowadziła bowiem do przerażającej świadomości, że najświetniejsza nawet przeszłość nie ma istotnego znaczenia dla przyszłości; nie kumuluje, ale jest zawsze stawką w grze o wszystko, zwłaszcza kiedy ma się przed oczami, jak postępuje „szybka zagłada dzikich plemion Ameryki i Australii, ustępujących przed cywilizacją europejską”²⁵. Co prawda, kiedy czytamy np. *Listy z Ameryki* Sienkiewicza, to jego uwagi o nieuniknionej zagładzie plemion amerykańskich zdają się zupełnie nie dotyczyć losu Polaków pod zaborami.

Na grobach Indian uczony profesor wyklada prawo narodów; w legowisku lisa zakłada kancelarię adwokat; tam, gdzie wilk mieszkał, duchowny pasie owieczki — i hajże ha! owa ludzka gonitwa za wszystkim, co wydaje się szczęściem, gonitwa tak skuteczna, jak psa za własnym ogonem²⁶.

²³ L. POWIDAJ: *Polacy i Indianie*. „Dziennik Literacki” 1864, nr 53, 56. Cyt. za: *Publicystyka okresu pozytywizmu 1860—1900. Antologia*. Oprac. S. FRYA. Warszawa 2002, s. 30. Przewidując krytykę swej analogii, Powidaj dodaje na koniec: „Wprawdzie my nie jesteśmy dzikimi jak tamci, ale cała różnica w skutkach może być ta, iż proces wynarodowienia naszego dłużej trwać będzie”. Ibidem, s. 35.

²⁴ K. JODKOWSKI: *Metodologiczne aspekty kontrowersji ewolucjonizm — kreacjonizm*. Lublin 1998, s. 25.

²⁵ B. REJCHMAN: *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia...*, s. 11.

²⁶ H. SIENKIEWICZ: *Listy z podróży do Ameryki*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 4. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1989, s. 107.

Niemniej Kazimierz Chłędowski już w 1866 roku bez ogródek czynił z walki o byt zasadę polityki, pisząc, że „człowiek jest tylko starszym bratem zwierzęcego rodu” i „rozwija się według tych samych praw, co roślina i zwierzę”. Był przekonany, że teorię ewolucji można zastosować jako uniwersalne prawo dziejowe. „Siła jest ostatnim wyrazem dziejów, a kto tłumacząc powstanie, stosunki i upadek państw i narodów, pojęcie siły mieć będzie na względzie, ten z pewnością najkrótszą drogą rozwiąże mniemane zagadki o rozwoju ludzkości, o ukrytych jej dziejowych torach”²⁷. Chłędowski nie rozumiał jednak, że mechanizm ewolucji wpisany w ludzką historię czyni ją jeszcze bardziej trywialną i przerażającą, gdyż selekcja naturalna nie jest skutkiem dominacji największej siły w walce o byt, ale zdolności do przetrwania, którą posiadają najlepiej przystosowani²⁸.

Sednem wywrotowości narracji Darwinowskiej jest odwrócenie tradycyjnego porządku wyjaśniania przez podporządkowanie tego, co wyższe, temu, co niższe. Dojrzałe okazuje się dzieckiem niedojrzałego, wysoce rozwinięte zostało zrodzone przez proste, wydobyte z otchłani czasu.

Cała skrupulatność opisu mechanizmu ewolucji oraz dowodów na jej prawdziwość była rozwinięciem tej elementarnej części. To był dar Darwina dla nowoczesnych Polaków, „ta dziwna książka była prawie przez trzydzieści lat w rękach każdego badacza i każdemu czytelnikowi, przeciętnie inteligentnemu, nasuwa ona na myśl wielką zasadę i wielki fakt — zasadę, iż przeszłość musi być tłumaczoną przez teraźniejszość”²⁹. Mimo trzydziestu lat obcowania z „tą książką” pozytywiści nie chcieli w niej dostrzec, że — jak pisze Ireneusz Gielata — „miniony czas wydłuża się [...] w niewyobrażalny sposób”, a przez to działania czasu „określają nieodwracalność i rozpraszenie”³⁰. Konsekwencje dla samego twórcy teorii ewolucji, inaczej niż dla jego admiratorów, są niepokojące, a nawet przerażające, ponieważ

w mgnieniu oka Darwin widzi to, co dzieje się od tysiącleci, i uświadamia sobie, że od tego momentu człowiek nie stoi już na twardym gruncie, lecz na płynnej i miękkiej skorupie, czymś na kształt cienkiego lodu lub rozkłoszonej tafli morskiej. Nagłe przerażenie wywołuje w jego umyśle powstanie jakiegoś dziwnego pojęcia niepewności, pojęcia, od którego nie uwolni się już nigdy³¹.

²⁷ K. CHŁĘDOWSKI: *Siła w historii*. „Dziennik Literacki” 1866, nr 41, 42. Cyt. za: P. CHMIEŁOWSKI: *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864—1897)*..., s. 13—14.

²⁸ „Survival of the fittest” — formuła H. SPENCERA z dzieła *The Principles of Biology*. T. 1. Edynburg 1864, s. 444.

²⁹ *Przyjęcie dzieła o „Powstawaniu gatunków” przez Profesora Huxleya*. W: *Autobiografia Karola Darwina, życie i wybór listów*..., s. 294.

³⁰ I. GIELATA: *Piętno Darwina*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 56.

³¹ *Ibidem*, s. 59.

Za to następne pokolenie dostrzegło to z przerażającą jasnością:

Z piekielnego kotła, jakim pod tym kątem jest dzisiejsze plenienie się ludzi, można dobyć nie ideał, lecz najczarniejszą groźbę przyszłości. Zdawał sobie z tego sprawę i Darwin pod koniec życia; było to, jak sam powiada, zgryzotą jego starości³².

Berent kwestionuje doskonalące działanie ewolucji biologicznej w wydaniu Spencerowskim — jego zdaniem powoduje ona raczej „przeżycie miernego”. Stąd wartością dla ludzkiej ewolucji są jednostki działające i myślące, „którym na wspak działa układ wszystkich sił społeczno-ekonomicznego rozwoju”. Ewolucja kultury idzie pod prąd zarówno doboru naturalnego, jak i „utopii sztucznego chowu”³³.

A jednak w pokoleniu pierwszych polskich czytelników Darwina groza analogii biologicznej szybko przycichła. Jak zauważa Daniel Schümann, idący tropem badaczy recepcji darwinizmu w piśmiennictwie polskim, zainteresowanie ideą ewolucji osiąga apogeum w 1873 roku, a więc wtedy, kiedy jego główne dzieła zaczynają się ukazywać w języku polskim³⁴. Gwałtowne polemiki wynikają, jego zdaniem, stąd, że ewolucjonizm dociera do Polski w postaci już ideologicznie zinterpretowanej, z grubsza rzecz biorąc, albo w postaci popularnej wersji darwinizmu społecznego, albo jako klerykalna reakcja na materializm i ateizm tej koncepcji. Uspokojenie następuje, kiedy darwinizm przechodzi z jednej strony od publicystyki do literatury, a z drugiej — w krąg biologów specjalistów. Uwieńczeniem tej drugiej recepcji jest znakomita, cytowana już praca Józefa Nusbauma *Idea ewolucji w biologii. Przeszłość, stan obecny i wpływ na rozwój wiedzy ludzkiej* (1910).

Rozmycie i rozproszenie wyrazistych twierdzeń ewolucjonistów wynikało zarówno z publicystycznego bałaganiarstwa, jak i doktrynalnych redukcji. Za sprawą pierwszej przyczyny

zbito wszystkie idee, lub to, co uważano za idee młodej prasy, w jeden konglomerat. „Przegląd Tygodniowy”, tendencyjność i realizm w powieści, emancypacja kobiet, pozytywizm, materializm, utylitaryzm, ba nawet komunizm i petroleizm, pisownię nową i wiele innych rzeczy połączono wraz z teorią Darwina i swoimi z niej wnioskami w jedną wieżę Babel, do której szturmowano insynuacjami i wymysłami³⁵.

³² W. BERENT: *Źródła i ujścia nietzscheizmu*. W: IDEM: *Pisma rozproszone*. Red. R. NYCZ, W. BOLECKI. Kraków 1992, s. 149.

³³ Ibidem, s. 148—150.

³⁴ D. SCHÜMMANN: *Struggle for or against Participation?...*, s. 257—258.

³⁵ B. REJCHMAN: *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia...*, s. 43.

Historię wybiórczą pozytywizmu konstruowali sami jego twórcy. Pisał o tym procesie Henryk Markiewicz, omawiając przypadek Prusa, który głosił apologię pozytywizmu w 1910 roku, ale był to „pozytywizm swoście przekształcony — oczyszczony całkowicie z tendencji materialistycznych i antyklerykalnych”³⁶.

„Oczyszczenie” nie jest dobrym określeniem, chodzi raczej o samoograniczenie³⁷, o wyparcie konsekwencji darwinizmu, z których doskonale zdawali sobie sprawę pozytywistyczni publicyści. „Młodzież ówczesna — wspominał Krzywicki — dałaby się porąbać za Milla i Buckle’a, wierzyła w Darwina i Herberta Spencera. Ale była nad wyraz lojalna, jak i całe społeczeństwo ówczesne. Widziała w »pracy organicznej« jedyne zbawienie kraju”³⁸. Nawet ten, który Darwina „szczególnie usilnie propagował”, Bronisław Reichman, „wychowaniec Szkoły Głównej i należący do grona młodych pisarzy”³⁹, stwierdzał z rezygnacją, że

trzeba się zająć wykształceniem elementarnym mas, że lepiej mówić im o tym, co to jest ogień i ogrzewanie, machina parowa i roślina, spółka i przestrzeganie praw; że może bardzo jest to przykrym, iż nie mamy dość znaczącego pocztu mogących i chcących słuchać o Darwinie i samoródtwie, o logice Milla i psychologii Spencera, ale niepodobna muru przebić głową. Trzeba przyłożyć swych cegiełek, aby przyszłość do tego poziomu umysły doprowadziła, trzeba pracować u podstaw⁴⁰.

Wyparcie reprezentacji zawartych w narracji Darwina i ewokowanych przez nie wyobrażeń dokonuje się zatem w imię społeczeństwa wyobrażonego,

³⁶ H. MARKIEWICZ: *Bolesław Prus a pozytywizm warszawski*. W: IDEM: *Literatura i historia*. Kraków 1994, s. 99. Prusa strategie osławiania darwinizmu, m.in. za pomocą ewolucjonizmu spencerowskiego, omówił ostatnio Maciej GŁOGER w książce: *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*. Bydgoszcz 2007, s. 53—57, 240. Wcześniej przedstawiła to wyczerpująco Teodozja Długokęcka, pisząc, że w „Kłosach” „referowano [...] treść Darwina i podkreślano jej wartość naukową, ale jednocześnie usiłowano uzgodnić ją ze światopoglądem religijnym”. Cyt. za: T. DŁUGOKĘCKA: *Miejsce darwinizmu w działalności „Przeglądu Tygodniowego” (1866—1890)*..., s. 20. Spośród odmian opozycji antydarwinowskiej warto wskazać socjalistyczną. „Uważali oni, że podobne do organizmów biologicznych formacje społeczne są oparte nie na konkurencji, a na solidarności jednostek”. Ibidem, s. 28.

³⁷ Według Grażyny Borkowskiej jest to kluczowa strategia pisarska twórców tej epoki. Zob. m.in.: G. BORKOWSKA: *Literatura pozytywizmu*. Warszawa 2007, rozdział: *Pozytywizm i jego tabu*; EADEM: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996. W odniesieniu do twórczości i biografii Konopnickiej wielostronnie omawia tę strategię Lena MAGNONE w książce: *Konopnicka. Lustra i symptomy*. Gdańsk 2011.

³⁸ L. KRZYWICKI: *Wspomnienia*. T. 2. Warszawa 1958, s. 562.

³⁹ *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866—1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*. Przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła D. ŚWIERCZYŃSKA. Warszawa 1998, s. 156.

⁴⁰ B. REICHMAN: *Teoria Darwina w stosunku do nauki i życia*..., s. 45.

które nie podlega wyłącznie prawom gatunku, ale może być kształtowane niezależnie od materialistycznego determinizmu — właśnie jako wspólnota wyobrażona. Aby zachować spójny obraz podmiotu takiej operacji, konflikt między wiedzą a światopoglądem podlega utajeniu.

Objazd utajonego

W publicystyce wyparcie czy samoograniczenie działa bezpośrednio, w powieści realistycznej staje się skomplikowaną grą języków, oznak i symptomów. Choć proza realistyczna rozpięta między nauką i literaturą jest zawsze „ostentacyjną manifestacją wiedzy”⁴¹, nie znaczy to, że chce spaść do podrzędnej roli popularyzatorki nauki. Afirmuje i adaptuje wiedzę, ale z nauką, z jej prawami i modelami gra w złą wierz.

Spójrzmy na Wielką Trójkę. Orzeszkowa, ulegając początkowo determinizmowi, ujmuje siebie i swoją twórczość w alegorię roślinną. „Talent wszelki wzrasta wśród społeczności jak kłos wśród ziemi kęsa. Ziemia mu matką; z jej wewnętrznych, żywotnych soków bierze istnienie”⁴². Mądrość pisarza, lub inaczej — jego adaptacyjny instynkt, polega na rozpoznaniu zmiany i dostosowaniu się do niej. „Biada zaś piszącemu, który nie zrozumie swojej chwili [...] — dzieła zacofanego autora okryje anatema lub, co najmniej, zapomnienie”⁴³.

Niech nas nie zwiedzie skromność tej alegorii. Trzydzieści lat później Orzeszkowa, pisząc o powieściach Jeża, zmienia retorykę i inaczej określa czynniki determinujące powstawanie literatury. Odrzuca pokorne trwanie powieści w cieniu nauki, w jej dziale „mającym za zadanie popularyzować wiedzę, przedstawiać i tłumaczyć ją ogółowi w najprzystępniejszy dla niego sposób”⁴⁴. Domaga się większej autonomii i pisze o tym językiem podboju: „Posiadać i zdobyć. Na dwa te wyrazy położmy nacisk wyraźny. Posiadanie odnosi się tu do przyrodzonego talentu; zdobywanie — do wszystkiego, co człowiek sam ku pożytkowi talentu swego uczyni”⁴⁵.

⁴¹ Ph. HAMON: *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Przeł. Z. JAMROZIAK. „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 1, s. 246.

⁴² E. ORZESZKOWA: *Kilka uwag nad powieścią* (1866). W: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Oprac. J. KULCZYCKA-SALONI. Wrocław 1985, s. 21.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ E. ORZESZKOWA: *O powieściach T.T. Jeża* (1879). W: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu...*, s. 311—312.

⁴⁵ Ibidem, s. 317.

Zdecydowanie inny ton — to już retoryka „czerwonych zębów i pazurów”. Zdobyć na kim? Na konkurencie pisarzu? Oczywiście też, choć w społeczeństwie zniewolonym zaborami pozytywiści propagowali raczej kooperacyjny model ewolucjonizmu, czyli walkę o byt ogólnospołeczny, a nie jednostkowy egoizm. Sama Orzeszkowa tłumiała objawy swej niechęci do Sienkiewicza, doceniając integrujący walor jego powieści historycznych. Właściwym konkurentem pisarza są dyskursy nieliterackie, z nauką na czele. Nie waha się więc podkreślać przewagi, jaką ma literatura nad nauką, ta pierwsza bowiem odpowiada „istniejącym w człowieku wiecznie i jednocześnie: pragnieniu wrażeń i pożądaniu wiedzy”⁴⁶. „Pragnienie” i „pożądanie” ożywiają dyskurs literacki, który tkwi w symbiotycznym związku z biologicznymi popędami jej czytelników. Pisarz winien być uważnym ogrodnikiem swego talentu, który jest przypadkowym i niezasłużonym owocem środowiska biologiczno-kulturowego. Na pozór to retoryka pokornej uczennicy Spencera. Orzeszkowa wykorzystuje niezdecydowanie ewolucjonistycznego dyskursu, swoistą narracyjną transmutację i przechwytuje ten język, czyniąc go częścią własnej opowieści i metafory⁴⁷. Wiedząc, że jest częścią ewolucji człowieka, literatura udaje, że o tym nie wie i opowiada o naturze, jakby autor i literatura były nadal suwerennymi podmiotami w obszarze ewolucji.

Sienkiewicz wybrał — jak to miał w zwyczaju — ucieczkę w tył i Darwinowi przeciwstawił Cuviera. Tu potrzebna jest dygresja.

Podczas gdy Darwin w październiku 1831 roku wsiadał w Plymouth na statek Beagle i przebywał w podróży ponad pięć lat, niepodzielnym władcą wyobraźni Europejczyków na temat prehistorii był Georges Cuvier. Kiedy w 1796 roku wygłaszał swój pierwszy wykład w Institute de France, mówił o odnalezionych na Syberii szczątkach mamutów i twierdził, że to gatunek odmienny od jakiegokolwiek istniejącego i całkowicie wymarły. „Jego wymarłe gatunki nie zostały zgubione ani nie zaginęły. To były *êtres détruits*, istoty, które unicestwiono, które poniosły śmierć, zostały zamordowane, nie pojedynczo, lecz masowo, w potężnych, wiele razy powtarzanych kataklizmach”⁴⁸. Badacz nie unikał też analogii ze współczesnością:

Ale te krainy dziś zamieszkałe, które ostatnia rewolucja spustoszyła, miały już przedtem swoich mieszkańców, jeśli nie ludzi, to przynajmniej zwierzęta⁴⁹.

⁴⁶ Ibidem, s. 312.

⁴⁷ Krzysztof Kłosiński pokazał w świetnych analizach „powieści chłopskich” Orzeszkowej jak Spencerowski darwinizm został wetkany w tekst tych utworów. K. KŁOSIŃSKI: *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1990, s. 153—167.

⁴⁸ S. LINDQVIST: *Wytepić całe to bydło*. Przeł. M. HAYKOWSKA. Warszawa 2009, s. 135—136.

⁴⁹ G. CUVIER : *Discours sur les révolutions de la surface du globe, et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal*. Paris 1825. Dostępne w Internecie: http://www.victorianweb.org/science/science_texts/cuvier/cuvier-f.htm [data dostępu: 16.03.2011].

Kula ziemiska wszędzie przedstawia dowody mnogich przewrotów. Szczątki organiczne pogrzebione w jej warstwach, noszą na sobie widoczne cechy różnych epok. [...] Można by nawet wątpić czy istniał wtedy człowiek, nie znaleziono bowiem dotąd żadnych szczątków ludzkich w prawidłowych warstwach ziemi⁵⁰.

Cuvier był kreacjonistą przekonany o niezmienności gatunków, a jego wizja katastrof była bardzo przekonująca. W wygłoszonym odczycie *O powieści historycznej* Sienkiewicz porówna siebie właśnie do Cuviera.

Cuvier powiedział w swoim czasie: „Dajcie mi ząb zaginionego zwierzęcia, a ja potrafię odtworzyć jego całokształt”. Więc ze szczątków, z podobnych do cieniów odcisków w pokładach kredowych można odbudować ciało, a z zapisanych na pomnikach myśli i uczuć nie można odtworzyć duszy ludzkiej?⁵¹

Pisarz wybrał Cuviera przeciw Darwinowi, bo jego model, choć straszny, był akceptowalny. Przeszłość była ciągiem katastrof, ale dzięki temu nie miała konsekwencji; nie jesteśmy jej skutkiem, ale nowym światem, autonomicznym, samodzielnym. Przeszłość jest naszym wyborem, a nie koniecznością kontynuacji. Dla darwinisty przeszłość to świadectwo szeregu klęsk jako wyniku nieprzystosowania. Wszystko, co było, a nie trwa, jest świadectwem własnej nieistotności. W potworności katastrof Cuviera kryje się natomiast przyczółek konstruktywny. Otóż mimo wyrwy, braku, nieistnienia, coś może się pojawić jakby znikąd. „Głoszono ją umarłą, a oto jeden z tysięcznych dowodów, że żyje. Głoszono ją podbitą, a oto nowy dowód, że umie zwyciężać” — powie Sienkiewicz po otrzymaniu Nagrody Nobla.

Poza tym, tak pomyślana przeszłość daje się zrekonstruować, jest skończona, jak napisany tekst, któremu brakuje fragmentów, ale można je odtworzyć. Szczątki przeszłości mają w sobie zakodowaną pamięć o nieobecnej całości. „Ta wyobraźnia poetycka, plastyczna, w połączeniu z Cuvierowskim darem analogicznego odtwarzania będzie cię wiodła ze względną pewnością nawet przez takie czasy, które nie zostawiły po sobie tylu świadectw”⁵². Wystarczy mieć *mathesis*, wielką infrastrukturalną narrację, aby w jej obrębie logicznie zrekonstruować narracje szczególne⁵³. Pisanie powieści jest w tym kontekście

⁵⁰ *Historia nauk przyrodniczych podług ustnego wykładu Jerzego Kiuwiera*. T. 1. Ułożona i uzupełniona przez M. de St.-Azy. Na język polski [z fr.] przełożyli i dodatkami do piśmiennictwa polskiego odnoszącymi się wzbogacili G. BELKE i A. KREMER. Wilno 1853, s. 9.

⁵¹ H. SIENKIEWICZ: *Szkice literackie I*. W: IDEM: *Dzieła. Wydanie zbiorowe*. T. 45. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1951, s. 113.

⁵² Ibidem, s. 114.

⁵³ „Człowiek idealnie rozumujący — powiedział — z jednego, zasadniczego dla sprawy faktu wysnuje nie tylko cały łańcuch przyczyn, ale i przepowie wszystkie skutki. Cuvier potrafił

rewolucją na wspak, wskrzeszeniem wymarłego gatunku. Tymczasem ewolucja na wspak prowadzi do coraz prostszych organizmów, podczas gdy Cuvier mówił o katastrofie społeczności skończonych, już niezmiennych.

Sienkiewicz nie był jedynym pisarzem olśnionym analogią sztuki i geologii Cuviera. Pierwsza powieść, która na serio podejmuje i zмага się z dziewiętnastowieczną nauką o przyrodzie, to *Jaszczur* Balzaca — utwór o zużywaniu się życia. Niemal na początku powieści Rafael — niedoszły samobójca — odwiedza wspaniały magazyn starożytności, w którym przedmioty tworzą rupieciarnię synekdoch, plątaninę historycznych artefaktów, które zdają się błagać o łaskę Cuvierowskiej rekonstrukcji. Narrator zostawia bohatera oczekującego na właściciela antykwariatu i zwraca się do czytelnika w obszernej, a tu mocno skróconej, dygresji:

Czy zanurzyliście się kiedy w bezmiar przestrzeni i czasu czytając geologię Cuviera? Porwani jego geniuszem, czy szybowaliście nad bezkresną otchłanią przeszłości, podtrzymywani ręką czarodzieja? Odkrywając, warstwa po warstwie, pokład po pokładzie, pod łomami Montmartre lub pod krzesanicami Uralu zwierzęta, których skamienieliny należą do przedpotopowych cywilizacji [...]. Czy Cuvier nie jest największym poetą naszego wieku? [...]. Ożywia nicość bez czarodziejskich zaklęć; bada kruszynę gipsu, dostrzega w niej odcisk i krzyczy: „Patrzcie!”, naraz marmury animalizują się, śmierć się ożywia, świat roztacza się przed nami! Po niezliczonych dynastiach gigantycznych zwierząt, po pokoleniach ryb i klanach mięczaków przybywa wreszcie rodzaj ludzki, zwyrodniały produkt wspaniałego typu, zniszczonego może przez Stwórcę. Rozgrzani jego ogarniającym przeszłość spojrzeniem, ci wątpli ludzie, zrodzeni ledwie wczoraj, mogą przebyć chaos, wznieść hymn bez końca i wyobrazić sobie przeszłość świata w jakiejś wstecznej Apokalipsie. W obliczu tego przeraźliwego zmartwychwstania od głosu jednego człowieka ta okruszyna użyczona nam w bezkresie bez nazwy [...], który nazywamy czasem, ta minuta życia budzi w nas politowanie. Przygniecenie ruinami tylu światów, pytamy sami siebie, co są nasze sławy, nasze nienawiści, nasze miłości i czy warto znosić mozół życia, aby się stać w przyszłości niewymiernym punktem?

Kulminacja tego obszernego fragmentu zdaje się odgrywać jakiś mistyczny spazm i nagle, w jego przesileniu, Balzac wstawia morderczą pointę: „Oderwani od teraźniejszości, popadamy w martwość aż do chwili, w której wejdzie nasz służący i oznajmi: »Pani hrabina powiedziała, że oczekuje pana«”⁵⁴.

na podstawie jednej jedynej kości, drogą logicznego rozumowania, opisać całe zwierzę. Podobnie skrupulatny badacz, który uchwyci jedno ogniwo w splocie wypadków, powinien umieć ściśle określić wszystkie poprzednie i następne”. A. CONAN DOYLE: *Pięć pestek pomarańczy*. W: IDEM: *Przygody detektywa Sherlocka Holmesa*. Przeł. T. EVERT. Wrocław 1991, s. 99.

⁵⁴ H. BALZAC: *Jaszczur*. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY). Warszawa 1964, s. 29.

Co znaczy ta szydercza degradacja? Nie spieszmy się z odpowiedzią, Balzac ma bowiem kontynuatora tego problemu wśród polskich realistów XIX wieku.

Tekst *Lalki* roi się od Darwinowskich tropów, które zbiegają się w ironicznej utopii Paryża, urbanistycznym panoptikum napisanym według projektu socjodarwinisty. Fascynacja Wokulskiego kończy się rozczarowaniem, a ruina Darwinowskiej architektury dokonuje się ściśle według Balzakovskiego scenariusza. Oto fragmenty wielostronicowej apologii Paryża i jego społeczeństwa:

Paryż pomimo pozornego chaosu ma plan, ma logikę, chociaż budowało go przez kilkanaście wieków miliony ludzi nic nie wiedzących o sobie i bynajmniej nic myślących o logice i stylu.

Paryż posiada to, co można by nazwać kręgosłupem, osią krystalizacji miasta.

Lasek Vincennes leży w stronie południowo-wschodniej, a kraniec Lasku Bulońskiego w północno-zachodniej stronie Paryża. Otóż: owa oś krystalizacji miasta podobna jest do olbrzymiej gąsienicy [...].

Obserwacje te zbudziły w duszy Wokulskiego nowe prądy, o których pierwiej nie myślał albo myślał niedokładnie. Zatem wielkie miasto, jak roślina i zwierzę, ma właściwą sobie anatomię i fizjologię. Zatem — praca milionów ludzi, którzy tak głośno krzyczą o swojej wolnej woli, wydaje te same skutki, co praca pszczół budujących regularne plastry, mrówek wznoszących ostrokątne kopce albo związków chemicznych układających się w regularne kryształy.

Nie ma więc w społeczeństwie przypadku, ale nieugięte prawo, które jakby na ironię z ludzkiej pychy, tak wyraźnie objawia się w życiu najkapszniejszego narodu, Francuzów! [...]

Ten sam fatalizm spostrzegł Wokulski w historii kilkunastu głośniejszych rodzin paryskich. [...]

Wokulski rozmyślając o tej dziwnej prawidłowości w faktach, uznawanych za nieprawidłowe, przeczuwał, że jeżeli co mogłoby go uleczyć z apatii, to chyba tego rodzaju badania.

„Jestem dziki człowiek — mówił sobie — więc wpadłem w obłąd, ale wydobędzie mnie z niego cywilizacja”⁵⁵.

Terapia jest prosta, trzeba tylko naśladować Francuzów:

A cóż oni robią?... Przede wszystkim — nadzwyczajnie pracują, po szesnaście godzin na dobę, bez względu na niedzielę i święta. Dzięki czemu spełnia się tu prawo doboru, wedle którego tylko najsilniejsi mają prawo do życia. Chorowity zginie tu przed upływem roku, nieudolny w ciągu kilku lat,

⁵⁵ B. PRUS: *Lalka*. T. 2. Oprac. J. BACHÓRZ. BN I 262. Wrocław 1991, s. 122—127.

a zostają tylko najsilniejsi i najzdolniejsi. Ci zaś dzięki pracy całych pokoleń takich jak oni bojowników znajdują tu zaspokojenie wszelkich potrzeb⁵⁶.

I w tej chwili, po raz pierwszy, jasno zarysował mu się projekt niewracania do kraju⁵⁷.

Jak wiemy, Wokulski wróci, a powodem będzie list od prezesowej, w którym pojawia się wzmianka, że „Bela zabawi tu jeszcze kilka dni”. Jak u Balzaca — mistyczne zawieszenie myśli odurzonej socjodarwinowską epifanią przerywa wieść o pani, która oczekuje pana. A on bez wahania lekceważy wiedzę, prawo, naukę, miasto.

Wokulski zerwał się od stołu, otworzył okno i postawszy w nim chwilę przeczytał drugi raz list prezesowej; oczy zaiskrzyły mu się, na twarz wystąpiły wypieki.

Zadzwonił raz, drugi, trzeci... Wreszcie sam wybiegł na korytarz wołając:

— Garson!.. Hej, garson!...

— Do usług...

— Rachunek.

— Jaki?...

— Cały rachunek za ostatnie pięć dni... Cały, nie rozumiesz?...

— Czy zaraz?... — zdziwił się garson.

— Natychmiast i... powóz na dworzec kolei północnej... Natychmiast!⁵⁸

Zakończenie obu epizodów jest ostentacyjnym zlekceważeniem nauki przez czystą literaturę, przez osiemnastowieczny synonim powieści, czyli romans. Trudno o większe upokorzenie nauki. W wojnie dyskursów o przetrwanie powieść rozpięta między literaturą a nauką udaje podziw i afirmację dla tej drugiej, przyjmuje skromną funkcję popularyzacji i fabularyzacji wiedzy, ale tylko na pozór, bo w istocie lekceważy jej absolutny autorytet.

Lekceważenie nie wynika z ignorancji, nie jest też doktrynalne, lecz egzystencjalne. Literatura jest po stronie życia, przeciw nauce. Wyraził to genialnie Gombrowicz w *Dzienniku*:

⁵⁶ Ibidem, s. 129. Kpił z prostoty tego przeniesienia Russell: „Według Darwina zwierzęta toczą walkę ekonomiczną, aby zdobyć środki utrzymania: te, które najgruntowniej przyswoiły sobie maksymy z dziełka Smilesa *Pomóc samemu sobie*, pozostają przy życiu i zakładają rodziny, pozostałe zaś giną. W ten sposób — jako ogólna tendencja — dokonywa się postęp: mądrzejsze zwierzęta wypierają stopniowo głupsze, aż w końcu mamy człowieka”. B. RUSSELL: *Wiek dziewiętnasty*. Przeł. A. PAŃSKI. Warszawa 1936, s. 205.

⁵⁷ Ibidem, s. 133.

⁵⁸ Ibidem, s. 169.

Trudno i darmo. Nie da się. Jest niepodobieństwem podjąć wszystkie wymagania Dasein'u a zarazem pić kawę z rogalikami na podwieczorek. Lękać się nicości, ale bardziej bać się dentysty⁵⁹.

Kiedy mówicie mi egzystencjaliści, o świadomości, lęku i nicości, wybucham śmiechem nie dlatego abym się z wami nie zgadzał, lecz dlatego, że z wami muszę się zgodzić. Zgodziłem się i oto — nic się nie stało. Zgodziłem się, ale nic we mnie nie zmieniło się ani o jotę. Świadomość, którą zastrzyknęliście memu życiu weszła mi w krew, ona momentalnie stała się życiem i teraz trzęsie mną w podrygach chichotu prastary triumf żywiołu⁶⁰.

Literatura polska poważniej niż publicystyka i filozofia zmierzyła się z opowieścią Darwinowską. Wykryła w niej nie tylko ład i niewzruszone prawo, ale też bezcelowy ciąg zmian, mówiąc inaczej: „[...] nieprzewidywalność, niepowtarzalność, chaotyczność i losowość procesu ewolucyjnego”⁶¹. To mimo wszystko tylko teoria, naukowa opowieść o życiu naturalnym, a nie życie samo. Jest tekstem, a teksty nie mają natury; największą ich powagę można więc zlekceważyć w imię banalności zwykłego życia.

Pełni atencji wobec wiedzy realiści XIX wieku nie zakwestionowali wiarygodności teorii Darwina, odmówili jej natomiast pozycji meganarracji i chytrze wprowadzili w obręb własnych utworów. Stała się w ten sposób jedną z wielu opowieści o człowieku, bo obrazy

nas samych, jakich dostarczają nam *Naturwissenschaften* [można — R.K.] postawić na równi z tymi, które są dziełem poetów, powieściopisarzy, psychologów głębi, rzeźbiarzy, antropologów i mistyków. Choć nauka odznacza się (w tej chwili) większą spójnością niż reszta kultury, nie znaczy to, iż owe naukowe przedstawienia są uprzywilejowane. Są one tylko częścią całej galerii autoportretów, która jest do naszej dyspozycji⁶².

Narcystyczna rana

Afirmacja darwinizmu jest bolesna, nawet jeśli nie sięgamy po koszmary nazistowskiej selekcji i eugeniki. Boli, bo zmusza do akceptacji rany zada-

⁵⁹ W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1953—1956*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 7. Kraków 1986, s. 290.

⁶⁰ Ibidem, s. 293.

⁶¹ Cyt. za: K. JODKOWSKI: *Metodologiczne aspekty kontrowersji...*, s. 29.

⁶² R. RORTY: *Filozofia a zwierciadło natury*. Przeł. M. SZCZUBIAŁKA. Warszawa 1994, s. 321—322.

nej człowiekowi jako istocie wyjątkowej pośród innych gatunków. Używam słowa „rana” w kontekście, jaki podsuwa Foucault. Wymieniając w tytule trzech ojców nowoczesności (Nietzsche, Freud, Marks), pomija Darwina, ale w tekście przywołuje zdanie Freuda, który stwierdził, że

istnieją trzy wielkie narcystyczne rany w kulturze Zachodu: rana zadana przez Kopernika; ta, której sprawcą był Darwin, kiedy odkrył, że człowiek pochodzi od małpy; i ostatnia, wywołana z kolei freudowskim odkryciem, że świadomość wspiera się na fundamencie nieświadomości⁶³.

Darwinizm jest właśnie „narcystyczną raną” polskiego pozytywizmu.

Pozytywny Narcyz wielbi w Darwinie przede wszystkim siebie jako istotę wyjątkową w obrębie wyjątkowego gatunku. Mit Darwina w kulturze wczesnej nowoczesności można porównać tylko z kultem Napoleona w dobie romantyzmu. W niezliczonych wypowiedziach na ten temat Darwin jest porównywany do największych umysłów ludzkości, najczęściej do Kopernika i Newtona. Na wieść o śmierci Darwina Świętochowski pisał w „Prawdzie” z 17 kwietnia 1882 roku: „Darwin umarł! Znaczy to tyle, co umarł Arystoteles, Kopernik lub Kant”⁶⁴. Ernst Haeckel wspominając wizytę w domu Darwina, tak kończy opis jego ujmującej osobowości: „Byłem przekonany, że mam przed sobą jednego z tych szlachetnych i mądrych dawnych Greków, podobnego do Sokratesa lub Arystotelesa”⁶⁵. Przy tym, co dla pozytywistycznej legendy niesłychanie ważne, Darwin jest geniuszem społecznym, obywatelem „takim, jak my”, genialną syntezą typowych zdolności cywilizowanego Europejczyka: pracowitości, uporu, systematyczności, dokładności, skrupulatności, obserwacji. Jego skromność i poznawczy minimalizm zostały nagrodzone odkryciem Kosmicznego Prawa.

Przedziwnie piękna to postać, jedna z najsympatyczniejszych, jaką kiedykolwiek wydała ludzkość, prawdziwy człowiek w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu, prawdziwy badacz i myśliciel, jeden z największych arystokratów ducha!⁶⁶

Rana staje się bolesna, kiedy Narcyz przechodzi od identyfikacji z twórcą do obiektywizacji siebie jako bohatera ewolucjonistycznej opowieści⁶⁷. Aby

⁶³ M. FOUCAULT: *Nietzsche, Freud, Marks*. Przeł. K. MATUSZEWSKI. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 254—255.

⁶⁴ Cyt. za: M. BRYKALSKA: *Aleksander Świętochowski*. T. 1. Warszawa 1987, s. 302. Podobnie J. NUSBAUM: *Idea ewolucji w biologii...*, s. 321.

⁶⁵ Cyt. za: T.F. GLICK: *What about Darwin?*..., s. 167.

⁶⁶ J. NUSBAUM: *Idea ewolucji w biologii...*, s. 255.

⁶⁷ Najdoskonalszy literacki zapis tej dialektyki zawiera scena *Lalki*, w której Rzecki rozpoznaje siebie w ewolucjonistycznej alegorii, którą sam radośnie skonstruował: „Po takich i tym

usunąć tę współobecność, wielu admiratorów Darwina dokonuje częściowych redukcji lub swoistego wyparcia wiedzy, jaką przynosi jego odkrycie. Gest takiego zapomnienia — pisze Žižek — nazywamy fetyszystycznym zaprzeczeniem: „[...] wiem, ale nie chcę wiedzieć, że wiem, więc nie wiem. Wiem, ale odmawiam poniesienia konsekwencji własnej wiedzy, bo chciałbym móc dalej postępować tak, jakbym nie wiedział”⁶⁸. Stan ten prowadzi do stłumienia lub przeciwnie — do animalistycznego samoponiżania. Narracja w powieści realistycznej, którą napędza niekończąca się zachłanność przedstawiania rozrywa tę dychotomię.

Norwid, w znakomitym, ironicznym ujęciu (zob. motto), przeczuł meta-narracyjną pychę teorii ewolucji, która dąży do zajęcia pozycji infrastruktury dla wszystkich opowieści człowieka, co oznaczałoby, że nie ma już żadnej innej zewnętrznej narracji niż opowiedziana teoria ewolucji. Zarazem wskazał, że „fabulizm Darwina” może się wyrazić tylko za pomocą formy narracyjnej, czyli — dla niego — romansu, synonimu narracji powieściowej. Choć w sferze praw triumfuje nauka, to chcąc je objaśnić, trzeba sięgnąć po jakąś postać literatury, a wtedy „romans rozszerzy się na taką rozległość estetyczną, iż świat przykryje bibułą swoją”⁶⁹.

Z wielkiej wojny między różnymi przedstawieniami rzeczywistości, z największej dziewiętnastowiecznej „wojny mimesis”⁷⁰ literatura wychodzi zwycięsko, choć poraniona. Triumfuje, bo zasysa, wzbogaca się, pasożytuje na wszystkich dyskursach, jakie ma w historycznej dyspozycji. Natomiast Darwin — odkrywając prawo natury (wielkiego Innego) — opowiedział o tym w jedynym języku, jaki miał do dyspozycji, mimo że zdawał sobie sprawę

podobnych monologach szybko składał zabawki i rozdrażniony chodził po pustym sklepie, a za nim jego brudny pies.

»Głupstwo handel... głupstwo polityka... głupstwo podróż do Turcji... głupstwo całe życie, którego początku nie pamiętamy, a końca nie znamy... Gdzież prawda?...«”. B. PRUS: *Lalka*. T. 1. Oprac. J. BACHÓRZ. BN I 262. Wrocław 1991, s. 31—32.

⁶⁸ S. ŽIŽEK: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 57.

⁶⁹ C.K. NORWID: *Fabulizm Darwina*. W: IDEM: *Pisma wszystkie*. T. 6. Warszawa 1971, s. 651.

⁷⁰ „Une guerre des mimèsis” — sformułowanie Alexandre’a GEFENA: *Ma fin est mon commencement: les discours critiques sur la fin de la littérature*. Dostępne w Internecie: <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/118-gefen> [data dostępu: 26.02.2011].

Nic nie wskazuje, aby wojna skończyła się wraz z XIX wiekiem. Jak przekonuje Brian Boyd, teoria narracji musi stać się częścią teorii umysłu, ponieważ to wspólna ewolucja języka i mózgu wykształciła w naszych umysłach zdolności do śledzenia w lekturze kilku perspektyw równocześnie czy rozpoznawania różnych porządków reprezentacji. Świadome narracyjne naśladowanie zdarzeń jest wyjątkową dyspozycją gatunkową człowieka. Nie wymaga jednak koniecznie praktyki językowej. Rozumienie i rekonfiguracja zdarzeń dokonuje się dzięki pamięci i uprawiamy ją jeszcze zanim osiągniemy potrzebną do werbalnego opowiadania kompetencję językową. Zob. B. BOYD: *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, And Fiction*. London 2009, s. 153 i inne.

z jego nieadekwatności, z koniecznej „jednojęzyczności innego”, jakim jest zwierzę czy roślina. Opowiedział więc ich (naszą) historię w języku antropocentrycznej hermeneutyki natury, pytając po staremu: jakie znaczenie natura ma dla człowieka? Ale treścią swej opowieści uniemożliwił dalsze uprawianie tej hermeneutyki⁷¹, zepchnął naturę poza granice znaczenia, a ta pociągnęła za sobą człowieka. Ten gest inkluzji pozbawił nas pewności zapytywania o to, jakie znaczenie ma natura dla nas, i zmusił do postawienia innego pytania: kim/czym jest opowiadająca o sobie natura — „zwierzę, którym więc jestem”⁷²?

⁷¹ Z tej refleksji narodził się nurt badań zwany *Animal Studies*. Omawiał go niedawno Dariusz CZAJA w eseju *Zwierzęta w klatce (języków)*. „Polska Sztuka Ludowa KONTEKSTY” 2009, nr 4. Wspólnym zamierzeniem badaczy tego kierunku jest „redefinicja, dekonstrukcja, a czasem wprost — destrukcja dominujących w świecie zachodnim języków i wyobrażeń o zwierzętach i ich relacjach z człowiekiem”. Ibidem, s. 4.

⁷² J. DERRIDA: *L’animal que donc je suis*. Introduction M.-L. MALLET. Paris 2006. Derrida rozważa tam m.in. swój wstyd na widok patrzącej na jego nagość kotki. Problematyczność ta jest tyleż przypadkowa, co skonstruowana, wszak zawstydzenie nagiego filozofa powstaje zgodnie z „założycielskim” wstydem człowieka, kiedy ten zorientował się, że jest podglądany przez Boga („poznali, że byli nagimi”. Rdz 3, 7. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przeł. J. WUJEK. Poznań 1998), a Žižek komentuje ten fragment: „Gdy wiem, że jestem nagi, oznacza to, że jestem wystawiony na spojrzenie Innego”. S. ŽIŽEK: *Kukła i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*. Przeł. M. KROPIWICKI. Bydgoszcz 2006, s. 43. Ta książka, jak i ostatnie seminaria prowadzone przez Derridę w latach 2001—2003 (*Séminaire, La bête et le souverain*), odpowiada poniższemu przekonaniu Petera Sloterdijka: „Człowiek i zwierzęta domowe — historii tej niesamowitej kohabitacji nie ukazano jeszcze w stosowny sposób, a filozofowie aż po dziś dzień nie chcą przyznać, czego sami pośród tej historii powinni szukać. Zasłone milczenia filozofów o domu, ludziach i zwierzęciu jako biopolitycznym kompleksie naderwano tylko w nielicznych miejscach, a tym, co wówczas można było usłyszeć, były przyprowadzające o zawrót głowy wskazówki dotyczące zbyt trudnych na razie dla ludzi problemów”. P. SLOTERDIJK: *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca. Odpowiedź na Heideggera list o humanizmie*. Przeł. A. ŻYCHLIŃSKI. „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 4, s. 52.

Antygona* w wielkim mieście (A... B... C...)

Krzysztofowi Kłosińskiemu

Architektura opresji

Tematem noweli jest walka o polską oświatę w warunkach narodowościowego ucisku zaborców. Bohaterka, Joanna Lipska, córka wydalonego ze szkoły pedagoga, podejmuje — w myśl pozytywistycznego hasła pracy u podstaw — nauczanie języka polskiego gromadki dzieci z warstw uboższych, za co zostaje skazana sądownie na ciężką grzywnę lub więzienie. Prototypem Joanny była Apolonia Makowska, nauczycielka w Werkach, siostra W. [Wincentego — R.K.] Chełmińskiego, współnika wileńskiej księgarni Orzeszkowej¹.

Na potwierdzenie tej lakonicznej charakterystyki od samego początku lektury noweli napiera na nas agresywna, zideologizowana narracja. Początkowy akapit wypełniają monotonne synonimy zaborczego państwa²: „W wielkim

* Przeczytany po napisaniu niniejszego tekstu artykuł Tadeusza Budrewicza każe odnotować pierwszeństwo autora we wskazaniu starogreckiego prototypu postaci: „To właśnie sytuacja Antygony”. T. BUDREWICZ: *Przeciw legalizmowi. O A... B... C... Elizy Orzeszkowej*. W: *List, nowela, opowiadanie*. Red. T. BUDREWICZ, H. BURSZTYŃSKA. Kraków 2001, s. 37.

¹ M. ROMANKÓWNA: A... B... C... (hasło). W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. C. HERNAS. T. 1. Warszawa 1984, s. 1.

² E. ORZESKOWA: A... B... C... W: EADEM: *Dzieła wybrane w dwunastu tomach*. Red. J. KRZYŻANOWSKI, J.Z. JAKUBOWSKI, M. ŻMIGRODZKA. T. 11: *Nowele*. Warszawa 1955. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam skrótem ABC, po którym podaję numer strony. Podstawą tego wydania był tekst drukowany w „Gazecie Warszawskiej” (1886, nr 54—56, 59—63, 65).

W uzupełnieniu dodajmy, że nowela powstała wczesną jesienią 1884 roku. Druk w „Świecie” (1884, nr 34) został przerwany na żądanie cenzury rosyjskiej. Całość ze zmianami ukazała

mieście wielkich Niemiec”; „Wielkim było państwo i wielkim zbudowany przez nie gmach sądowy”; „potężnymi wielkościami”; „w tych obszernych ścianach porzniętych szeregami wielkich, jasnych okien”; „wielki gmach sądowy” (ABC, s. 163). Jakby autorce brakowało słów, choć to przecież w pełni świadome samoograniczenie stylu; obsesyjna samoudręka niewolnika, który podsyca swą świadomość zniewolenia; mantra autora, który nie zapomina, gdzie żyje, i nie pozwala zapomnieć o tym swoim czytelnikom³.

Akcja opowiadania przeniesiona z Warszawy do Poznania wcale nie zużyła znaczeń tekstu, a nawet przeciwnie — bardziej je wysubtelniła. Ciąg metonimii: sąd/miasto/Niemcy/państwo, nadaje noweli wymowę przekraczającą historyczno-polityczny kontekst pozytywizmu. Potężny gmach sądu, rozbudowywany jeszcze na oczach Joanny, symbolizuje potęgę administracyjną nowoczesnego państwa w apogeum jego politycznego i militarnego wzrostu. Sukces zjednoczonych Niemiec był dla niechętnych powstaniom pozytywistów jeszcze jednym dowodem na konieczność oparcia rozwoju społecznego na edukacji i gospodarce, które lepiej niż czyn zbrojny zapewnią Polakom skuteczne formy przetrwania i rozwoju. Orzeszkowa świetnie figuralizuje tę alternatywę, grając symbolicznymi i metaforycznymi znaczeniami kategorii przestrzennych. Poczawszy od tego, że ujmuje niezadowolenie Joanny ze swego statusu rodzinnego i społecznego w metaforach płaskiej egzystencji. Osierocone podwójnie rodzeństwo Lipskich to dorośli już Joanna i Mieczysław. Nieważność anonimowej jednostki wobec potęgi miasta/państwa odzwierciedla wstydliva niezgoda siostry na funkcję niańki swego dorosłego brata. Komentując te myśli, narrator stwierdza dwukrotnie: „Była to myśl pozioma i prozaiczna” (ABC, s. 165); „Była to troska pozioma, prozaiczna” (ABC, s. 165).

Bohaterka bezradna i znikoma wobec potęgi państwowej instytucji (która jest czytelną synekdochą potęgi zaborczego państwa) świadomie staje się częścią innej, której skala, rozmach i cele nie ustępują jednak instytucjom państwa. Podejmując pracę nauczycielki, szybko doświadcza kojącego działania kompensacyjnej alegorii:

Czasem też wyobrażała sobie, że jest drobnym robaczkiem uwijającym się, ile tylko sił starczyło, u podstaw wyniosłej, aż niebotycznej budowy, u podstaw

się w „Gazecie Warszawskiej”. Zmiana podstawowa polegała na przeniesieniu akcji na teren zaboru pruskiego. Istnieją jeszcze dwie inne wersje: z roku 1907, wydana w serii „Biblioteczka Uniwersytetów Ludowych”, w której autorka przywróciła realia rosyjskie i dodała kilka fragmentów o charakterze patriotycznym. Trzecia wersja noweli pochodzi z autografu uzupełnionego o zmiany dokonane w edycji z „Gazety Warszawskiej”. Ukazała się w 14. tomie *Pism* (oprac. A. DROGOSZEWSKI i L.B. ŚWIDERSKI. Warszawa 1938). Podają za: H. GACOWA: *Eliza Orzeszkowa. W: Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. T. 17, vol. 2. Wrocław 1999, s. 32.

³ O kluczeniu autorki między realizmem, tendencyjnością a cenzurą napisał, z właściwą sobie precyzją i skrupulatnością, Tadeusz Budrewicz w przywołanym już tekście. Zob. T. BUDREWICZ: *Przeciw legalizmowi. O A... B... C... Elizy Orzeszkowej...*, s. 28—29 i dalsze.

[podkr. — R.K.]. Wyraz ten gdzieś słyszała, czytała. Otóż była tam teraz. Wyżej promiennie było i świetnie. Ludzie tam dźwigali i kuli marmury drogocenne, ściągałi z nieba promienie słońca, szukali klejnotów, świat i siebie stroili w blaski. Ona razem z mnóstwem podobnych sobie maluczkich istot zbierała w cieniu drobne pyłki, ale tak zupełnie poprzestawała na tym, że przed jej wyobraźnią przyszłość stawała pogodna, pełna i nawet z owej górnej tęczy nieznanego i na zawsze niemego uczucia nie spadała na wargi jej żadna kropla goryczy, tylko spływało czasem trochę tęsknoty i smutku.

ABC, s. 178

Wydaje się, że w przytoczonym fragmencie mamy do czynienia z prostą ilustracją jednego z głównych haseł pozytywizmu: „praca u podstaw”. Naiwność i szlachetny idealizm bohaterki nie są jednak udziałem trzeźwej i przenikliwej autorki.

Zacznijmy od tego, że paralela: gmach władzy — gmach wiedzy ma jeden wspólny element — przestrzeń, którą wypełniają jednostki społecznie dysfunkcyjne: przestępcy (sąd) oraz dziecięcy analfabeci (szkoła Joanny); w obu wypadkach są to ciała do ujarzmienia⁴. Owo społeczne dno symbolizuje przestrzeń pod podłogą nielegalnej szkoły. W kamienicy, w której mieszkają Lipsy, na parterze mieści się szynk.

Stała na podłodze z desek grubych i sterczących czarnymi głowami gwoździ; nad nią zwisał sufit niski, belkowany, ciemny od pyłu i dymu; pod czterema ścianami oklejonymi lichym i pstrym obiciem stało parę stołów i ław drewnianych, szafka z kuchennym i kredensowym naczyniem, łóżko zasłane szczupłą i białą jak śnieg pościelą. Tu sypiała; pokój przyległy służył za sypialnię i pracownię jej brata i było to już całe ich mieszkanie znajdujące się na tak zwanej salce, czyli górnym pięterku domu, który wyglądał zupełnie tak, jakby wzór jego dokonany został przez pięcioletniego architekta za pomocą ustawienia z siedmiu kart dwóch trójkątów u dołu a jednego w górze. Takie górne trójkąty domków miejskich zawierają w sobie najtańsze mieszkania, dlatego Lipsy zajęli je po śmierci ojca. Na dole znajdował się szynk ze sklepikiem od ulicy a wąskimi drzwiczkami od dziedzińca i mieszkała rodzina właściciela szynku.

ABC, s. 167

Tak podzielona przestrzeń jest przy tym etycznie nacechowana, niczym scena w dramacie misteryjnym. Szynk na parterze to społeczne piekło, o którego deprawującej funkcji autorka kilkakrotnie przypomina:

⁴ Używam tego słowa jako polskiego przekładu zwrotu *assujettissement* stosowanego przez Foucaulta w *Nadzorować i karać*. Polski tłumacz wyjaśnia użycie odpowiednika następująco: „Tak naprawdę *sujet*, podmiot wiedzy, wywodzi się z *assujettissement* władzy, »ja« bierze się z ujarzmienia”. Zob. T. KOMENDANT: *Posłowie tłumacza*. W: M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 1993, s. 381.

W dole pod podłogą rozległo się znowu głośnie stuknięcie i zawrzał bezładny hałas. Czy tam pijak jaki upadł i głową uderzył się o róg ławy? Może człowiek na człowieka podniósł pięść tak silną, że go obalił na ziemię okrytą śmieciem i zalaną trunkiem? A może takim stukiem i krzykiem zawrzała tam bezrozumna, bezecna zabawa!

ABC, s. 195

Często w późne wieczory bezecne pieśni, ohydne śmiechy, niesforne tupoty i stuki szynkowe z dołu, spod podłogi, buchały w ciemną lub oświetloną księżycem kuchenkę. Dziki ten hałas unosił się wtedy nad białą pościelą, nad myślami, marzeniami i dziecięcą czystym, cichym snem Joanny.

ABC, s. 178

Wpływ szynku dotknął już Kostusia, który upodabnia się do swego ojca — pijaka. Szczęśliwie wpływ Joanny odwodzi go od determinizmu urodzenia. W wymiarze symbolicznym piętro Lipskich znajdujące się nad szynkiem jest stopniem emancypacji przez edukację, a nawet zeświecczoną ideą wybawienia dzięki wiedzy ze stanu, w jaki wpędza jednostkę „złe urodzenie”. W tym tkwi wyższość instytucji edukacyjnej nad instytucją sądową, która dla tych samych jednostek ma jedynie karę wtrącającą je w dalszy upadek („gmach wielki i napełniony posępnymi dźwiękami sporów i zbrodni” — ABC, s. 164).

Ujęty w ten sposób konflikt między władzą i wiedzą o duszę i umysł jednostki społecznej wydaje się schematyczny i typowy dla wczesnej — entuzjastycznej fazy pozytywizmu. Ale, powtórzmy, A... B... C... to portret entuzjastki, a nie stanowisko narratora. Rozdźwięk między dwiema perspektywami odsłania się, kiedy zauważymy gorzką ironię wpisaną w pozytywistyczny projekt sanacji przez wiedzę.

Kolejne etapy kształcenia mają w opowiadaniu swoich reprezentantów. Od sylabizującej Mańki przez piszącego i czytającego Kostusia, nauczycielkę i amatorkę Joannę po zawodowego nauczyciela, którym był nieżyjący ojciec rodzeństwa Lipskich. Ku czemu więc prowadzi pokonywanie stopni piramidy edukacyjnej w zniewolonym kraju? Orzeszkowa nie pozostawia złudzeń: wie-
dza, jej posiadanie i dystrybucja także należą do państwa (sądu), które rości sobie prawo do kontroli form i treści każdego nauczania. Widać tu gorzkie porażki, jaką musieli czuć pozytywiści, zdając sobie sprawę, że odrzucenie romantycznego buntu na rzecz powszechnej edukacji społeczeństwa również pcha ich w konflikty polityczne z zaborcą, ale bez cienia chwały podobnej romantycznym powstańcom. Jak ironizuje narrator, do więzienia idzie się za to, że „gromadka drobnych dzieci dowiadywała się o tym, że pszczoła ma cztery skrzydełka, sześć nówek, dwa rożki i żądło, że cztery od dziesięciu sześć, że nie trzeba czynić drugiemu tego, co nam nie miło itd.” (ABC, s. 182). Banalna tragiczność życia w okupowanym kraju polega na tym, że do sądu należą wszyscy: zarówno zwykli przestępcy, jak i szlachetne nauczycielki

entuzjastki. W nowoczesnym państwie absolutystycznym instytucje wiedzy są równie wrażliwe politycznie, co sfera militarna. Wiedziała o tym świetnie Orzeszkowa, pokpiwając ironicznie z naiwności swojej bohaterki, w której imieniu narrator zadaje kilkakrotnie pozornie retoryczne pytanie: „Pomiędzy nią a tym gmachem wielkim i napełnionym posępnymi dźwiękami sporów i zbrodni cóż wspólne być mogło?” (ABC, s. 164).

Reprezentujący i afirmujący wiedzę narrator nie usprawiedliwia czynu Joanny niewiedzą o przepisach prawnych („Bezwarunkowo była winną” — ABC, s. 184). Przeciwnie, stawia ją w rzędzie pocziwych świadków — mieszkańców kamienicy i podwórza, którzy z naiwną prostodusznością potwierdzają winę Joanny, powtarzając ten sam argument o własnej nieświadomości: „Gdyby wiedziała, że jest w tym co złego, pewno by nie namawiała” (ABC, s. 181); „Gdyby była wiedziała, że w tym jest co złego, byłaby pewno tego nie czyniła, ale słowo honoru daję, że nie wiedziała” (ABC, s. 181); „I cóż on takiego zrobił? albo i ta panienka: co ona takiego zrobiła?” (ABC, s. 182).

Sąd w A... B... C... nie został ukazany jako okrutna instytucja zaborczego państwa. Wahającym się sędziom autorka nadaje ludzki wymiar, nawet wyrok jest zaskakująco niski. Rzecz dziwna, Orzeszkowa nie kwestionuje prawa, jest ono bowiem składnikiem rzeczywistości, która została przez pozytywistów uznana za niemożliwą do zmiany. Nie jest to w ich rozumieniu postawa lojalistyczna, ale trzeźwe, realistyczne rozpoznanie własnej sytuacji i możliwych perspektyw na przyszłość. Ironia wymierzona w Joannę wynika z jej zapomnienia, gdzie żyje. Narodziny bohaterki dokonują się w chwili, kiedy zyskuje ona świadomość zbliżoną do tragicznej, mianowicie gdy odkrywa nieuniknione rozejście się etyki obywatelskiej: Polki i praworządnej obywatelki niemieckiego państwa. Wówczas, nie kwestionując (wraz z narratorem) swej winy, stwierdza: „Myślę, że dobrze czyniłam” (ABC, s. 184).

Od tego momentu Joanna staje się świadomym podmiotem prawa⁵, a czytelnik prostej nowelki dostrzega w niej fragment złożonej i poważnej problematyki winy i niewinności praworządnego obywatela w państwie zaborczym. Dialektyka winy i niewinności objawia się od samego początku noweli, kiedy narrator wskazuje kilkakrotnie na niewinność Joanny wobec sądu:

Cóż ona z potężnymi wielkościami tymi mieć mogła wspólnego?

ABC, s. 163

[...] gdyby zaś kiedykolwiek nasunęła się jej myśl, że może być obwinioną o popełnienie zbrodni, wprost parsknęłaby śmiechem. Ale myśl ta nie nasunęła się jej nigdy i nigdy wielki gmach sądowy nie zwrócił na siebie szczególnej jej uwagi. Był on tak wielkim, a ona była tak mała ze swym

⁵ Tadeusz Budrewicz uważa tę wypowiedź Joanny za kluczową dla interpretacji noweli. T. BUDREWICZ: *Przeciw legalizmowi. O A... B... C... Elizy Orzeszkowej...*, s. 33.

skromnym nazwiskiem, ze swym zupełnym ubóstwem i ze swą szczupłą, dziewiczą kibicią.

ABC, s. 163

W istocie, jak już wspomniano, jest to ironia, która wskazuje na niewinność jako wstydlivy skutek niewiedzy, naiwność Polki nieświadomej swej kondycji w okupowanym kraju. Przekonanie Joanny, że znikomość własnej roli społecznej czyni z niej osobę niewinną w oczach sądu, potęguje tylko jej winę w oczach narratora. Bycie niewinnym w oczach tego sądu jest innym rodzajem winy, która może zostać zmazana dopiero, kiedy Joanna uświadomi sobie swą winę wobec sądu. Dochodzenie i rozprawa są surową, lecz zbawienną lekcją politycznej świadomości, bez której nie ma mowy o etyce obywatelskiej. Przeprowadza to Orzeszkowa znakomicie, jakby od niechcenia, wytrącając swą bohaterkę z przekonania o neutralności wobec prawa:

[Joanna — R.K.] codziennie, raz albo i dwa razy na dzień, po prowizje i różne sprawunki wychodziła do miasta. W tych wycieczkach najczęściej mijać musiała z bliska wielki gmach sądowy, ale najmniejszej nań nigdy nie zwracała uwagi. Był on tak wielkim, a ona była tak małą! Rozległe wnętrze jego napępniały odgłosy sporów i zbrodni, cóż więc mogła ona mieć z nim wspólnego? Jednak — jakim sposobem stało się to, trudno dociekać — dnia pewnego weszła do jednej z sal tego gmachu i wskazano jej tam zaraz miejsce, które zając miała. Była nim ława oskarżonych.

ABC, s. 178—179

Osądzona i skazana Joanna zostaje przez sąd wydobyta ze społecznej i politycznej anonimowości i nieważkości; prawo czyni ją społecznie widzialną, a symboliczna nagość podkreśla jej narodziny jako podmiotu prawa.

Gdy rozpoznała na koniec, że masa ta miała kilkaset ludzkich oczu, które wszystkie z wyteżoną ciekawością spoglądały na nią, doświadczyła takiego uczucia, jakby odartą z odzieży wszelkiej postawiono ją nagle pośród miejskiego rynku.

ABC, s. 179

Dopiero teraz misja edukacyjna bohaterki zyskuje właściwy wymiar ideowy. W świetle radykalnej etyki pozytywizmu dla człowieka jako istoty społecznej nie istnieje stan niewinności, a jedynie wina lub zbawienie, a ich zakres wykracza daleko poza postawę lojalizmu lub oporu wobec zaborcy. Dotyczy bowiem społecznej użyteczności jednostki. Stąd właśnie w pozytywizmie polskim szukać należy genealogii etosu inteligenckiego, którego największym mitografem będzie Żeromski.

Powrót Joanny do uczenia odbywa się już ze świadomością zagrożenia, i to podwójnego: ze strony prawa sądu i prawa brata jako nominalnej głowy

rodziny. Mieczysław powtarza wyrok sądu. Kiedy Kostuś i Mańka, niedobitki klasy, wracają do mieszkania Lipskich, zostają natychmiast wyrzucone przez Mieczysława.

Chłopiec i dziewczynka w mgnieniu oka zniknęli.

Joanna stała przy ścianie, nieruchoma, niema i biała jak ściana. Bez wątpienia miał on prawo, zupełne prawo tak postąpić. Bez wątpienia postąpił on nawet bardzo dobrze. Bez wątpienia miał słuszne przyczyny lękania się i nakazywania, aby tak lub inaczej działało się pod jego dachem. Jednak... o! wyjść, wyjść, wyjść stąd jak najprędzej, aby mu nie być znowu ciężarem i niebezpieczeństwem, aby mu do płacenia tego długu dla niej zaciągniętego dopomóc! Boże! wszakże i drobne robaki ludzkie miewają swą dumę i godność człowieczą. Zapaliła lampkę, urządziła herbatę i wraz z pokrojoną na talerzu bułką zaniósła ją bratu, który przy zapalonej też lampie pilnie już pisał. Codziennie spędzał nad takim pisanem długie godziny i w biurze, i w domu. Postawiwszy szklankę i talerz na stole pochyliła się i pocałowała schyloną nad papierami głowę brata. O! najlżejszej do niego nie czuła urazy. Miał prawo [wszystkie podkr. — R.K.] tak postąpić, był przełęknionym, lękanie się to rozumiała. Tylko czuła, że znowu koniecznie coś z sobą począć wypada, jak najrychlej, jak najrychlej!

ABC, s. 194

Wątpliwości Joanny nie budzi ani własna wina, ani prawo, które ją za to ukarało. A jednak potrzeba buntu jest dla niej równie niepowątpiewalna — tak w sądzie, jak i w intymnej przestrzeni mieszkania. Orzeszkowa pokazuje, jak kurczy się przestrzeń suwerenności jednostki w państwie. Prawo państwowe nie tylko brutalnie wkracza w prywatność człowieka, ale interioryzuje się w relacjach rodzinnych. Stosunek brata do siostry potwierdza wyrok sądu i w ten sposób utrwała dwójmyślenie Joanny o swych powinnościach wobec prawa. W gestach i czynach postaci autorka jednocześnie potwierdza i kwestionuje prawo brata (i sądu), a sprzeczność jej postaw jest pozorna. Prowadzenie szkoły bez zgody władzy jest obiektywnie nielegalne, ale pomoc ubogim i analfabetom wykluczonym bądź opuszczonym przez państwo jest słuszna.

Lojalność wobec prawa i powinność jego łamania nie znoszą się wzajemnie, ale tworzą tragiczny konflikt wartości pozytywnych: szacunku dla społecznego ładu i odpowiedzialności za los jednostek wykluczonych lub słabych. Orzeszkowa świetnie pokazuje tę dwuznaczność, kreśląc obraz siostry troskliwie usługującej bratu, a zarazem przekonanej o konieczności opuszczenia domu, w którym brat jest funkcjonariuszem wyroku sądowego. Pokora Joanny nie wiąże się z rezygnacją czy uległością, ale wynika z determinacji i jasnego rozpoznania realiów, w jakich będzie teraz działać. Wyrozumiała dla lęków słabego brata, troszczy się o niego jak o dziecko i jak dziecko będzie

chronić go przed wiedzą o świecie dorosłych. Wypędzone dzieci wracają, nauczanie trwa nielegalnie, pod bokiem sądu i strachliwego Mieczka. Wola i działanie są całkowicie po stronie młodej kobiety, która w dodatku bez przeszkód integruje prywatne i społeczne składniki swych działań (macierzyńskie i ojcowskie, misyjne i ekonomiczne).

Dyskretnymi oznakami Orzeszkowa sugeruje rodowód postaci Joanny wiodący do klasycznego wzorca kobiecego bohaterstwa: martwi rodzice, półślepy Mieczysław⁶, nad którym ciąży fatalizm rodzinny i narodowy („uległ był naciskowi czegoś niewidzialnego, ale przecie istniejącego” — ABC, s. 168), młoda dziewczyna, która rzuca wyzwanie prawu, nie kwestionując jego zasadności — pozytywna Antygoną; pozytywna, bo większą wartością jest życie dla idei niż śmierć dla niej. Nobilitacja szarego heroizmu inteligentnej dziewczyny nie odbywa się jednak w A... B... C... wyłącznie na płaszczyźnie idei społecznej lub mitu tragicznego. Korzyści, jakie Joanna czerpie z nielegalnego nauczania, są wymierne i obiektywne. Zanim przyjrzymy się im bliżej, zapytajmy, jak dokonała się ta nieoczekiwana emancypacja młodej dziewczyny z ambicjami, aby „czynić coś i czymś być”.

Rodzina w ruinie

Realści XIX wieku odkryli na nowo literackie możliwości tematu rodzinnego jako kapitalnego modelu społeczeństwa. To wymarzona dla realisty mikroprzestrzeń, w której kondensują się relacje ekonomiczne, erotyczne, prawne, kulturowe, polityczne itp. Rewolucyjne przemiany, jakie w XIX wieku dotknęły społeczeństwo szlacheckie w Polsce rozbiorowej, ilustrują dosadnie obrazy rodziny widoczne w prozie tego czasu. Trzy wielkie powieści rówieśniczki: *Nad Niemnem* (1887), *Trylogia* (1884—1888) i *Lalka* (1890), przynoszą obraz rodziny zrujnowanej, niekompletnej lub co najmniej trawionej głębokim kryzysem. Najbardziej konsekwentnie przeprowadził tę destrukcję Prus w *Lalce* — tam niemal wszyscy bohaterowie to panny i kawalerowie

⁶ „Miał lat szesnaście i skończył pięć klas gimnazjalnych, kiedy cera jego nabierać poczęła tej przykrej, monotonnej, papierowej białości, ręce wychudły, ruchy zleniwiały; bólowe oczy z porady lekarza okryto mu wtedy, jak starcowi, ciemnymi okularami i odtąd nigdy już ich nie zdejmował. Szkołę porzucił, do rzemiosła był za słaby, zaczął pracować w biurze. Kariera jego była złamaną na zawsze. Dlaczego? Nikt sobie o tym dokładnej sprawy zdać nie mógł. Po prostu, uległ był naciskowi czegoś niewidzialnego, ale przecie istniejącego — gdzie? w szkole? w domu osmuconym dymisją ojca? czy w sposobie życia ubogiej rodziny? czy w moralnym powietrzu, którym oddychało to miasto? Można by dociec, lecz trudno dociekać...”. ABC, s. 168—169.

lub wdowy i wdowcy⁷; nieco łagodniej traktuje rodzinę Orzeszkowa w *Nad Niemnem*, a szczególnie zagadkowo wyglądają epizody rodzinne u Sienkiewicza. Śladem najśłynniejszych powieści tego czasu idą nowele — wskażmy te klasyczne (obok A... B... C...): *Katarynka* — ani słowa o ojcu niewidomej bohaterki, stąd pewnie „matka połączyła się ze swoją przyjaciółką i przeniosła się do domu, w którym mieszkał pan Tomasz”⁸; *Janko Muzykant* — podobnie jak w *Katarynce*: „nie wiadomo skąd się to takie uległo”⁹.

Uporczywie powracająca topika osierocenia obecna w narracjach prozy pozytywistycznej daje się tłumaczyć w prosty sposób potrzebą ciągłego wskazywania na dotkliwie znaczenie nieobecnej suwerenności Polski. Opuszczone miejsce ojca symbolizuje tam zwykle brak własnego państwa i jego instytucji, podczas gdy nieobecna lub cierpiąca matka jest najczęściej symbolem zniewolonej ojczyzny. Ten sens generalny, powstający także na skutek gier z cenzurą za pomocą rozmaitych odmian alegorii, nie wyczerpuje, na szczęście, funkcji owych figur nieobecności.

W analizowanej noweli oboje rodzice są nieobecni. Co do ojca, wiemy wystarczająco dużo o przyczynie jego nieobecności: jest martwy. Wyrzucony z pracy nauczyciel-patriota, złamany losem własnym i swego kraju jest kolejną ofiarą wielopokoleniowej katastrofy. „Dlaczego? Daleka przyszłość zdumiewać się nad tym będzie: tymczasem wszyscy łatwo odgadną” (ABC, s. 166).

Ale co stało się z matką¹⁰? Jej nieobecność jest poważniejsza, bo nie ma śladu w tekście. Brak słowa o matce jest brakiem znaku po byciu, nieobecnością pierwotną, doświadczaną od narodzin przez pokolenia pogrobowców, ojczyzną ze znakiem minus. Brak matki nie potrzebuje oznaczenia, ponieważ

⁷ Nieliczne wyjątki to Wirski, Wysocki i — będący w separacji — Krzeszowscy. Nie stanowią oni jednak żadnej znaczącej przeciwwagi dla powieściowych „singli”.

⁸ B. PRUS: *Katarynka*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1990, s. 106.

⁹ H. SIENKIEWICZ: *Janko Muzykant*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1948, s. 100.

¹⁰ Podobne pytanie o znaczenie nieobecności w odniesieniu do rozprawy Orzeszkowej *Oblicze Matki* formułuje Grażyna Borkowska, pytając: „Kimże jest owa Matka?”, i odpowiada słowami autorki *Nad Niemnem*: „Jest nią owa ziemia rodzinna. Wszystko, cokolwiek na niej wzbija się ku górze albo w dół spływa, rośnie, kwitnie, płynie, pachnie, śpiewa, odzywa się głosem jakimkolwiek — wszystko, co w niej tkwi i co nad nią świeci albo przelatuje — to jej oblicze”. E. ORZESZKOWA: *Oblicze Matki*. Wstęp B. HRYNIEWIECKI. Jelenia Góra 1946, s. 11. Cyt. za: G. BORKOWSKA: *Wątek ruskinowski w twórczości Orzeszkowej*. W: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Red. T. BUJNICKI, J. MACIEJEWSKI. Wrocław 1986, s. 48. Funkcję omawianego motywu określa badaczka następująco: „Metonimizacja historii narodu poprzez frazeologię przyrodniczo-estetyczną oznaczać mogła tyleż chwyt wobec cenzury, co i pojednanie ze wszystkimi, którym bliski był los ojczyzny”. Ibidem, s. 58. Zob. też: M. JONCA: *Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX w.* Wrocław 1994; EADEM: *Enfantes terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wrocław 2005, s. 118—125.

jest podstawowym kontekstem dla każdej wypowiedzi literackiej tego czasu; ślepą plamką, która umożliwia właściwe widzenie rzeczywistości w zniewolonym kraju. Doświadczenie utraconej ojczyzny jest czymś, o czym nie trzeba i nie można mówić, choć treść ta przenika całokształt światów przedstawionych we wszystkich utworach powstałych w porozbiorowej literaturze.

Porzućmy jednak sens ogólny. W noweli nieobecność matki tworzy znaczenia szczególne. W kwadracie funkcji rodzinnych dwa miejsca są puste i znaczą linie sukcesji ról domowych i społecznych: ojca i matki/mężczyzny i kobiety. Orzeszkowa dokonała tu znaczącej modyfikacji. Oba zwolnione miejsca w strukturze rodziny przejmuje Joanna. Początkowo wchodzi w rolę matki, opiekując się schorowanym bratem, który nie wypełnia jednak męskiej funkcji: jest słaby, a pensja drobnego urzędnika nie wystarcza na utrzymanie:

Wieczorami czytywać mu książki rozrywające po pracy biurowej? — Dobrze. Wszystko to czynić chciała i umiała, niczym z tego nie gardziła, lecz ta jego biurowa praca... Zaledwie na wyżywienie i przyzwoite odzienie dla jednego starczy. Na koniec, choć gotowanie obiadów, zamiatanie mieszkania, naprawianie bielizny nie były dla niej robotami trudnymi ani upokarzającymi, ale dusza jej zaspokoić się nimi nie mogła, jak płomyk wiła się w jej piersi, buchała w górę, rwała się wyżej. Pomimo trosk i zatrudnień bardzo poziomych miała ona, ta młoda dusza, poezję swoją i ambicję: pragnęła czynić coś i czymś być.

ABC, s. 166—167

Męska słabość rodzi pragnienie i możliwość wykorzystania wolnej przestrzeni rodzinnej, a wkrótce także publicznej. Decyzja Joanny o uczeniu dzieci to przejęcie miejsca po ojcu — nauczycielu, co jeszcze bardziej podkreśla zmarginalizowanie postaci brata. Uderza w tej relacji brak porozumienia między rodzeństwem; mimo bliskości i wzajemnej troski są sobie obcy. W kluczowych momentach fabuły obcość jeszcze się nasila. Kiedy Joanna wyjawia bratu swój plan założenia szkoły, ten reaguje na pozór spontanicznie i radośnie, ale refleksja siostry jest sceptyczna i podejrzliwa.

Mieczysław wstał. Prosto, sztywnie postąpił kilka kroków, chude ramiona swe w wytartych rękawach zaokrąglił dokoła kibici siostry i mocno ją kilka razy w czoło pocałował. Ona skoczyła mu na szyję. Uradowana była i zdziwiona. Objawy czułości bywały u niego tak rzadkie, że takiego, jak teraz, prawie nie pamiętała. Potem dopiero, gdy wzięwszy czapkę wyszedł do biura, a ona pogrążona w myślach sama jedna siedziała w kuchence, po głowie jej przemknęło:

„Czy on tak rozczulił się dla mnie z powodu tego przyszłego zarobku? Więc o niczym więcej nie pomyślał, tylko o pieniądzach!...”

ABC, s. 173—174

Orzeszkowa tworzy zarys świata mężczyzn przegranych (ojca i brata), którzy nie budzą jednak współczucia, lecz politowanie lub pogardę. Kulminacją tego wątku stanowi nieprzemyślana decyzja brata, który aby pomóc zapłacić siostrze grzywnę sądową, zadłużył się u lichwiarza. Autorka z metodycznym okrucieństwem obnaża bezmyślność tego gestu, wcześniej kreśląc karykaturalną postać historycznego kancelisty, który „zerwawszy się z kanapy wyprostował się w całej swej cienkości i wysokości, a długie, kościste ramiona szeroko rozpostarł, co wszystko nadało mu niejaki podobieństwo do wietrznego młyna” (ABC, s. 188). Wykrzykuje przy tym frazesy o honorze siostry, którego nie pozwoli zbrukać: „Nie spod ogona sroki wyskoczyłaś! Jesteś córką profesora, dobrze wychowaną i delikatną... Nie do takich rzeczy przywykłaś!” (ABC, s. 189).

Rzekome poświęcenie Mieczysława nie budzi aprobaty siostry ani narratora; ten ostatni portretuje go bez sympatii — nieco groteskowego i niemądrego: „Cha, cha, cha, cha! Śmiał się trochę gapiowato, a trochę nerwowo, ze szczególnym zmieszaniem tryumfu i goryczy” (ABC, s. 191).

Joanna, choć wzruszona gestem brata, nie ma złudzeń, że to ona będzie musiała spłacić zaciągnięty dług, który „stokroć więcej sprawia jej bólu i trwogi niż te trzy miesiące... tam!” (ABC, s. 190). W tym kontekście powrót do uczenia nie jest podyktowany wyłącznie szlachetnym idealizmem, ale także podjęciem niezbędnej w sytuacji Joanny pracy zarobkowej¹¹.

Wiedza jest sexy

Eksponując pęknięcia w tendencyjnej narracji utworu, nie kieruję się chęcią obniżenia lub trywializowania pozytywistycznej idei, ale troską, aby

¹¹ Mieczysława Romankówna twierdzi, że „Autorka traktuje kochliwość i zalotność jako kompleks chorobowy, wyrastający na podłożu wadliwego wychowania”. W innym miejscu można przeczytać: „Wierność i głębia uczuć — to najczęstsze powody, dla których najwartościowsze szczęścia, smutek po zmarnowanym życiu [...]. Los niezawiniony, lecz często wpływający z wierności w uczuciach, z podporządkowania się ideom wyższym. W ten sposób autorka ciągle podkreśla, że za mąż nie wychodzą jednostki najwartościowsze spośród kobiet, na które otoczenie patrzy zimno, obojętnie”. M. ROMANKÓWNA: *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*. Kraków 1948, s. 240.

Grażyna Borkowska pisze, że w ten sposób Orzeszkowa „odrzuca fizyczną słabość kobiety, jej bluszczoatość, niesamodzielność, uzależnienie od męskiego ramienia [...]”. Pozytywnie mówi natomiast o „przyzwoitości, skromności, o przyjęciu na siebie nowych obowiązków [...]”. Orzeszkowa nakłania swoje czytelniczki, aby przestały zajmować się kwestią „pozytkiwania” mężczyzn. Praca i edukacja pełnią w wywodzie Orzeszkowej dwie funkcje: sprzyjają osiągnięciu samodzielności, to jedno, i odciągają uwagę od kwestii erotycznych, to drugie”. G. BORKOWSKA: *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996, s. 176.

autorów wnikliwych narracji realistycznych nie przekształcać w nawiedzonych doktrynerów, lekceważących materialną rzeczywistość i ludzką psychologię. Nawet ta bezsprzecznie tendencyjna nowela zawiera wiarygodne i wnikiwe motywacje, kierujące młodą kobietę w stronę misji edukacyjnej.

Orzeszkowa, opisując etapy sukcesu Joanny, akcentuje przede wszystkim indywidualne korzyści, jakie zyskuje świeżo upieczona nauczycielka, a wśród nich na plan pierwszy wysuwają się te materialne. Najpierw obserwujemy zmiany w jej wyglądzie. „Wyglądała różniej, zdrowiej i pogodniej. Obuwie jej nie było już nigdy podartym, ani suknie tak zniszczonymi. Odkwitła” (ABC, s. 176). Źródłem tej przemiany jest oczywiście ekonomia:

Od jednych otrzymywała małe kwoty pieniężne, inni wynagradzali ją inaczej, jak mogli. Pracznia bezpłatnie prała ich bieliznę; mularz, posiadający obszerny ogród, przynosił warzywa i owoce; mieszkający naprzeciw piekarni w dodatku do miesięcznego rubla przysyłał co dzień małą bułkę chleba; stróż domu darmo drzewo na opał rąbał, a czasem to i owo na rynku kupił i przyniósł w prezencie panience, która dla jego małej była tak dobrą.

ABC, s. 176

Sukces ekonomiczny ma estetyczną i erotyczną aurę. Orzeszkowa trzeźwo pokazuje, jak pewność siebie, społeczne uznanie, atrakcyjność erotyczna mają w znacznej mierze materialną proveniencję. Praca i pieniądze pozwalają Joannie na autoafirmację, chętnie też przyjmuje teraz męską adorację, zarówno zapijaczego sąsiada, jak i pięknego pana doktora, o którym fantazjuje.

Był to w gruncie rzeczy obrzydliwy pocałunek pijaka, którego ślady bezwiednie prawie i co najprędzej ocierała z ręki, który jednak brylantem wpadał do jej serca. Jak brylanty, radością świeciły jej oczy, gdy przyniosła i pokazała bratu pół tuzina śnieżnych nowych koszul, którymi zastąpiła tamte... drące się w kawałki. Tego dnia także do czarnego zawsze kapelusza swego przypięła gałązkę sztucznych kwiatów... Teraz na ludzi patrzyła śmiało i spokojnie; ale był w mieście jeden szczególnie człowiek, z którego spojrzeniem, ilekroć spostrzegła go, spotkać się pragnęła.

ABC, s. 177

Poświęcając tyle miejsca zewnętrznym przemianom Joanny, autorka przygotowuje czytelnika na epizody lekcyjne. Orzeszkowa nie ma wątpliwości, że nauczanie opiera się na wcielaniu wiedzy, jest fizyczną obecnością ciał w ograniczonej przestrzeni i żadna treść ani metoda edukacyjna nie mogą od tego abstrahować. Ciało jest w klasie pierwsze przed wiedzą

i musi zostać w procesie uczenia ujarzmione (uwiedzione, zdyscyplinowane, stłumione *etc.*)¹².

Nauczanie dzieci odbywa się w opowiadaniu bez żadnych środków przymusu, nie ma tam kar i napomnień. Utopia edukacyjna? Tylko na pozór. Podobnie jak Machiavelli, Orzeszkowa wie, że do sprawowania władzy potrzeba miłości lub strachu poddanych. Autor *Księcia* uważa ten pierwszy stan za zbyt niepewny, aby można na nim oprzeć rządy, ale w A... B... C... sprawdza się on znakomicie. Krnąbrny Kostuś zostaje ujarzmiony, jeszcze zanim zaczną się właściwe lekcje.

Nigdy w życiu nie widział tak ślicznej panienki, jaką w oczach jego była Joanna, i nie słyszał ani tak łagodnego głosu, ani takich ciekawych powiastek, jak te, które opowiadała mu ona, ilekroć gotowała obiad lub naprawiała bieliznę, a on dopomagał jej, w czym mógł, czy przy ścianie kuchenki siedział na ziemi obejmując ramionami swe podniesione kolana i patrząc na nią już nie spod brwi i dziko, lecz śmiałym, roztropnym wzrokiem.

ABC, s. 175

Potwierdza się lapidarne zdanie Droysena: „Musisz być takim, bo takim cię kocham: oto tajemnica wszelkiego wychowania”¹³. Dla pozytywistów to wiedza miała być najskuteczniejszym instrumentem etycznej i obywatelskiej przemiany jednostki. Modelem idealnego nauczania, czyli stworzenia obiektu zdolnego kochać wiedzę, jest w noweli freudowskie macierzyństwo. Znamienne, że choć Joanna „uczyła dość znaczną liczbę drobnych dzieci” (ABC, s. 178), poznajemy jedynie dwójkę: dużego, już dwunastoletniego chłopca i trzyletnią dziewczynkę. Postać nauczycielki oscyluje w oczach Kostusia między idealną matką (czułą i troskliwą w miejsce realnej, która „często łajała go i nawet biła”) a obiektem erotycznej fascynacji. Dla małej Mańki poznawanie alfabetu zrośnie się już na zawsze z kobietą, która brała ją na kolana i przytulała w trakcie trudnego procesu artykulacji głosek.

Orzeszkowa zdaje się nie bać „brudu” uczuciowego, który wdziera się w proces przekazywania wiedzy, jakby postrzegała w tym alternatywę dla edukacji opartej na represji, prawie, głosie Ojca — teraz już martwego lub wywiedzionego w pole (sąd, brat).

Czy jednak kiedy przyjdzie do uczenia właściwego, do trudu powtarzania, udręki ciągłej korekty, nużących ćwiczeń, czy wtedy iluzja sympatii, miłości, pragnienia nie pryska, zdradzając swą metodyczną interesowność? Inaczej mówiąc, czy wiedza może spełnić obietnicę ciała, która brzmi: „wiedząc więcej, będziesz bliżej tego, co ja czuję”? Obiecując rozkosz wie-

¹² Problem ten analizuje Krystyna KOZIOŁEK w książce: *Czytanie z innym. Etyka. Lektura. Dydaktyka*. Katowice 2006, rozdział: *Przyjemności narcystyczne*.

¹³ Cyt. za: H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 229.

dzy, nauczyciel czyni się jej zakładnikiem podwójnym: musi tę rozkosz zdobywania i posiadania wiedzy odegrać oraz — co znacznie trudniejsze — sprawić, aby powiodła się sztuczka sublimacji, przez co uczeń doświadcza pomieszania obiektów i ostatecznie czerpie przyjemność z wiedzy, która staje się po części fetyszem nieosiągalnego obiektu. Skoro jednak mamy do czynienia z tendencyjnym realizmem, życie zostaje podporządkowane idei i plan się udaje. Następuje transfer przyjemności. Dotąd dla Kostusia „zdrojem zabawy, rozkoszy i poznawania życia był mu szynk” (ABC, s. 174—175), teraz zastąpią go lekcje prowadzone przez młodą, ładną kobietę. Wkrótce jednak poczuje coś znacznie ważniejszego: rozkosz posiadania wiedzy i umiejętności.

Czy alfabet jest śmieszny?

Co robić? Co jest najważniejsze w „postyczniowej nocy”? Uczyć się, uczyć innych. Ale czego? Co okaże się przydatne do życia? Odpowiedź, jaką dostajemy na końcu najbardziej znanego polskiego utworu o nauczaniu, jest dziwna i dezorientująca. Wracamy bowiem do samych początków wiedzy, do źródłowej przyjemności, jaka towarzyszy kontaktowi z materialnością języka.

Nad zuchwałym hałasem szynku w kuchence oświetlonej małą lampą i napełnionej zapachem czeremchy blada dziewczyna, z twarzą zmęczoną i zapłakanymi oczami, trzymała na kolanach bose, pucate, śmiejące się dziecko. Zza krótkiej, spłowiełej sukienki tłusta, czerwona rączka dziecinna wyjęła znowu mały, zbrudzony, zgnieciony elementarzyk, a srebrny głosik zadzwonił długim, figlarnym śmiechem.

Z przyległego pokoju ozwało się przeciągłe syknięcie:

— Ciiicho!

— Ciiicho! — schylona nad dzieckiem powtórzyła Joanna.

Maleństwo stłumiło srebrną dźwięczność swego głosu i tłustym, krótkim paluszkiem o każdą z liter uderzając, cicho, szeptem prawie czytało:

— A... b... c...

ABC, s. 195—196

Archeologia lektury; odkrycie ziarna, z którego narodzi się treść, wiedza, nauka. Orzeszkowa pokazała idealną inicjację lektury. W ramionach „matki”, pośród zapachu czeremchy, wbrew zakazowi „ojca” (brat, sąd), pod stopami (a więc na prawach metonimii) mając tani szynk, który „rozpoczynał swoje nocne, podziemne życie”. Czyta tu ciało, dla którego umysł, pamiętający na-

zwy liter i brzmienie głosek, jest tylko narzędziem fizycznej rozkoszy. Zmysłowości czytania nie da się przeoczyć; podkreśla ją dodatkowo rytmika składni: „bose, pucate, śmiejące się dziecko”; „krótka, spłowiła sukienka”; „tłusta, czerwona rączka”; „mały, zbrudzony, zgnieciony elementarzyk”; „długim, figlarnym śmiechem”. Nad całym tym przepychem ubóstwa dominuje tłumiona z trudem radość czytającego dziecka.

Nowela, napisana z wyraźną tendencją do zobrazowania trudu podstawowej alfabetyzacji, w finale tętni rozkosznym śmiechem puciołowatego czytelnika, który dotyka i smakuje akustyczny i graficzny obraz liter. Pismo nie jest tu traktowane jako pojemnik na treść, znaki jeszcze nie znaczą, spełnia się jedynie cud przyległości głosu i litery. Częstki języka jawią się dziecięcym bohaterom przedmiotami, są dotykane i brane w usta. Pierwsze doświadczenie tekstu — zdaje się twierdzić Orzeszkowa — jest zatem niemal wyłącznie zmysłowe.

Ale to nie jedyny obraz czytania w tym utworze. Zróbmy krok w tył. Zanim nastąpi przywołany wcześniej finał opowiadania, głos ma Kostuś. Ten, jako że starszy, czyta już z zeszytu całe zdania: „Próżniactwo jest oj-cem wszyst-kich grze-chów. Kto ra-no wsta-je, te-mu pan Bóg da-je...” (ABC, s. 193). W obrazie tej lektury króluje drażniący stereotyp, morał, który czytanie ma wpoić. Lektura ma być w zamierzeniu nauczycielki jedynie ćwiczeniem mnemotechnicznym, technologią pedagogiczną. Czy tak jest jednak naprawdę? Orzeszkowa i tu zaskakuje. Starszy, potrafiący już czytać chłopiec odkrywa rozkosz pisania.

Duży Kostuś okazał się szczególnym wielbicielem kaligrafii. Nic mu się tak bardzo nie podobało, jak wodzenie piórem po papierze, to słabiej, to mocniej i gdy tylko zaczął już pisać litery, formalnie lubował się [podkr. — R.K.] swoimi arcydziełami.

ABC, s. 175—176

Mogłoby się wydawać, że nauka pisania także jest sztuczką, za pomocą której dydaktyczna maszyna żłobi w umyśle ucznia użyteczną społecznie i wychowawczo treść. Kostuś jednak wyraźnie lekceważy przesłanie, koncentruje się za to na zmysłowości pisania oraz na materialności pisma i narzędzia, a następnie „głośno, z tryumfem, z prawdziwą rozkoszą [podkr. — R.K.] odczytywał swoje pisanie” (ABC, s. 176).

Czy powiódł się zatem edukacyjny podstęp, który wytworzył rozkosz pisania i odczytywania, aby zamaskować przymus zapamiętywania informacji czy morału umieszczonego w tekście? A może przeciwnie — triumfuje „czysta lektura”, bezskutecznie funkcjonalizowana przez Joannę pozytywistkę? Pytanie wydaje się zasadne, bo dla dziecięcych bohaterów „treść” odczytywanych zdań jest bez znaczenia. Ich banalność i nieatrakcyjność nie przekreśla przyjemności czytania i pisania, tak zmysłowo opisanych przez autorkę

w przywołanych fragmentach. Nie widać też, aby między poziomami edukacji reprezentowanymi przez Mańkę i Kostusia nastąpiło jakieś proste następstwo trybu lektury, w którym powierzchowną i zmysłową artykulację głosek zastąpiło zapamiętywanie znaczenia i przesłania słów i zdań. Raczej trzeba przyjąć, że powstała kolejna warstwa w genealogii czytelnika pozostającego ciągle przed progiem lektury „dorosłej”, której wyznacznikiem jest utracona na zawsze fizyczna przyjemność nieświadomej sygnifikacji.

Jednym z najpiękniejszych lamentów nad tą stratą jest fragment eseju Waltera Benjamina o swoim dzieciństwie. Rozdział nosi tytuł *Klocki do czytania*.

Ze wszystkiego, z czym zetknąłem się w dawnych latach, nic nie budzi we mnie większej tęsknoty niż klocki do czytania. Pudło mieściło w sobie litery na tabliczkach, pojedyncze, napisane gotykiem, w którym wydawały się młodsze, wręcz bardziej dziewczęce niż w druku. Układały się smukło na ukośnym legowisku, każda skończenie doskonała, na danym miejscu w szeregu, związana regułą swojego zakonu, słowem, do którego należały jako siostry. Podziwiałem, jak aż taka bezpretensjonalność może istnieć w połączeniu z aż taką wspaniałością. Był to stan łaski. A moja prawa ręka, która o niego posłusznie zabiegała, nie odnajdowała go. Musiała pozostawać na zewnątrz jak odźwierny, co ma wpuszczać do środka wybranych. Zatem jej obcowanie z literami pełne było wyrzeczeń. Tęsknota, jaką budzi ono we mnie, dowodzi, jak bardzo było tożsame z moim dzieciństwem. Tym, czego naprawdę szukam w owym obcowaniu, jest ono samo: całe dzieciństwo, jakie zawarło się w chwytaniu liter, które dłoń wsuwała na listwę, gdzie miały się układać w słowa. Dłoń może jeszcze śnić o tym chwycie, lecz już się nie przebudzi, aby wykonać go w rzeczywistości. Tak i ja mogę śnić o tym, jak ongiś uczyłem się chodzić. Nic to jednak nie pomoże. Dziś chodzić potrafię; uczyć się chodzić już nie¹⁴.

Tej przyjemności doświadczają Mańka i Kostuś. Co się z nią dzieje wraz z nadejściem dojrzałości, kiedy kolejne etapy uczenia czynią z nas „czytelników”? Wykonajmy jeszcze krok w tył. Joanna Lipska — bohaterka opowiadania, szukając po śmierci ojca sposobu na zarobienie pieniędzy i wspomnienie brata, „kapitalizuje” swoje wykształcenie, które wcześniej służyło jej tylko po to, aby „czytywać mu książki rozrywające po pracy biurowej” (ABC, s. 166). Niby wszystko oczywiste. Dorosła Joanna, pytając o społeczną funkcję lektury, zdaje się odpowiadać: edukacja i pieniądze. Ale co z przyjemnością? Czyżby to tylko zbytek wolnego czasu, rozrywka darmożjadów? Czyżby Orzeszkowa nostalgicznie ukazywała ją jako bezpowrotnie utraconą u samych początków nauki czytania?

¹⁴ W. BENJAMIN: *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*. Przeł. A. KOPACKI. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8—9, s. 105—106.

Dziwna to nowela i coraz bardziej niejasna jej tendencja. Czytana na wspak ukazuje genealogię wyparcia rozkoszy, drogę do lektury „poza zasadą przyjemności”. Właściwy bieg fabuły, niczym film puszczony od tyłu, kieruje nas „pod prąd” alegorii rozwojowej. Śledzimy opowieść o wyzwalającym rozkosz regresie: od martwego ojca nauczyciela przez nauczycielkę entuzjastkę, kaligrafującego z rozkoszą chłopca aż do małej Mańki rozkoszującej się abecadłem. I z powrotem po drabinie wiedzy, na którą wstępuje właśnie Mańka, jeszcze nie w pełni ludzka, nie całkiem ujarzmiona, jeszcze wyśmiewająca powagę edukacji:

[...] ze zmroku, tuż przy ziemi, wysuwać się zaczęło z nieokreślonymi formami?... Zwierzątko? dziecko? [...] Było to dziecko, które przez kilka sekund po cichu pełznąc na czworakach nagle z wybuchem śmiechu wskoczyło na kolana osłupiałej w swym smutku dziewczyny.

ABC, s. 194

A zatem jednak nostalgia! Kiedyś, dawno temu, byliśmy w rajach czystej lektury, z którego wygnały nas szkoła, kapitalizm i społeczne powinności. Może jednak logika opozycji: przyjemność *versus* wiedza, jest zbyt ostra i nazbyt prosta. Bo szynk i mieszkanie (wracamy do symboliki przestrzeni) są integralną częścią kamienicy — symbolicznego składnika gmachu wiedzy. Znaczyłoby to, że przyjemność lektury (poznania) jest niezbędnym, lecz społecznie podejrzanym składnikiem edukacji. Niezbędnym do czego? Do skuteczniejszej dystrybucji wiedzy? Nie ma w tekście śladu takiej motywacji. Mocny wygłos fabuły zostawia czytelnika z obrazem czystej, podsyconej jeszcze zakazem przyjemności. Żegna nas, dwukrotnie przywołany, „srebrny głosik” głoszącej dziewczynki, którą Joanna próbuje uciszyć, nakłaniając do cichego czytania — czytania samymi oczami. Uczy ją — wymuszonego rzeczywistością — tłumienia rozkoszy lektury, która ujawniona, grozi Joannie gniewem brata, a co gorsza — więzieniem za kontynuowanie nielegalnego nauczania.

Więc to jest ciemny cel wiedzy? Podstępne oszustwo niewinnej alfabetyzacji, które rozpoczyna drogę do sądu lub lojalistycznego samoupokorzenia. Martwy, wcześniej wyrzucony ze szkoły ojciec nauczyciel i trzyletnia dziewczynka śmiejąca się nad alfabetem to graniczne punkty modelowej biografii intelektualnej Polaka w zniewolonej ojczyźnie.

Powoli zaczynamy pojmować, że dziecko jest w opowiadaniu znakiem lekturowej kontrabandy, ukrytej w „dorosłej” lekturze. Kontrabandy realizowanej bezgłośnie, samymi oczami, tyle że obraz tych oczu tworzy kontaminacja wzroku dziecięcego i dorosłego. Joanna miała wszak „wielkie, szare oczy, które kryształową swą przezroczystością przypominały czasem oczy dziecięce” (ABC, s. 163). Oczy odwrócone od tekstu widzą już tylko nędzę

realności, która nie znajduje ulgi w znaku, a jedynie pozwala „myślami [...] zjadać własne serce” (ABC, s. 192). Tak dzieje się z Joanną po przegranym procesie:

Oślupiały wzrok jej błdził za szybami nie widząc nic prócz kilku czarnych brzydkich dachów i kawałka nieba zasnutego wydobywającym się z kominów tłustym dymem. Nie było w tym widoku żadnej rozrywki i żadnej pociechy, więc też twarz Joanny stawała się coraz bardziej posępną. Łzy jej oschły, ale bladą zazwyczaj cerę zapłynął odcień przykrej żółtości, a po spłówałych ustach po raz pierwszy w życiu wić się zaczął gniewny, cierpki uśmiech.

ABC, s. 192

I wtedy przychodzą dzieci, domagając się kontynuacji zabronionej przez sąd nauki czytania. Od tej chwili „podziemne życie szynku”, „bezrozumna, bezecna zabawa”, splata się z nielegalnymi, dziecięcymi praktykami czytania. Ich występność jest jeszcze bardziej wzmocniona przez przeciwstawienie radości czytania znojowi biurowego pisanie, jakiemu oddaje się brat Joanny.

Precyzja budowania symboliki lektury jest w A... B... C... oszałamiająca. Wszyscy protagoniści opowiadania Orzeszkowej tworzą nici spłotu, który można by nazwać „społeczną funkcją alfabetyzacji”, a więc nie chronologiczne następstwo etapów pomnażania wiedzy, ale współobecność wszystkich jej składników, które tworzą swoistą geologię intelektualną jednostki. Wyrzucony z pracy ojciec Joanny reprezentuje, jak można się domyślać, niebezpieczną wolność zabronionych przez zaborcę lektur; ona sama — krzywdę społecznej i politycznej dyskryminacji pozytywnej entuzjastki; brat — upokorzenie ekonomizacją wykształcenia; Kostuś — ideologię edukacji; Mańka — rozkosz kontaktu z materialnością *signifiants*.

Czas na próbę konkluzji. Czy idzie w naszej lekturze tekstu A... B... C... o identyfikację czytania jako ucieczki słabych i poniżonych? Rekompensaty za nędzę życia? Wylęgarni „bovaryzmu”? Niewątpliwie takie sensy zostały weń wczytane i chętnie przez utwór wchłonięte. Zatrzymajmy się jednak przez chwilę przy dwóch wymiarach wspomnianej nielegalności czytania. Pierwszy jest oczywisty dla epoki, w której powstało to opowiadanie, wynika z politycznych i społecznych restrykcji wymierzonych w polską edukację. Drugi, bliższy nam dziś, dotyczy sekretów rozkoszy lektury, przypisanych tu najmłodszemu (a znaczy to: niewykształconemu i niezsocjalizowanemu) dziecku. Gdyby jednak na prawach pozytywistycznej ontogenezy Orzeszkowa wiązała tę rozkosz z nieświadomością dziecka, byłoby to rozwiązanie typowe i w literaturze epoki nawet zbanalizowane.

Tu jednak, dzięki metonimicznym spłotom, obraz radosnego dziecięcego czytania podkreśla przyjemność, jako niezbywalny składnik także lektury „dorosłej”. Orzeszkowa, świadoma niewątpliwie rozkoszy czytania, zdaje się

niepewna, czy da się ona zmieścić w pozytywnym programie edukacyjnym, zarazem nie redukuje jej, zostawiając czytelnika noweli z radosnym dźwiękiem czytanych głosek, a przez subtelne paralelizmy przenosi tę przyjemność na postać Joanny, świadomej niebezpieczeństwa jawności tego składnika lektury. Rozkosz dziecięcej lektury kontestuje edukację, gdyż przyjemność jest możliwa dzięki swoistej niewiedzy, którą Bataille nazywa *non-savoir*, mając na myśli nie ignorancję, ale „nie-wiedzę” pojmowaną jako aktywność poznawczą. „Nie-wiedza” dziecka daje mu radość dzięki temu, że jego lektura nie boryka się ze znaczeniem ani nie jest przymuszona do „treści”. To jakby — sięgając jeszcze do metaforyki ontogenetycznej — lektura „dzika”, niefunkcjonalna i, jako wzór czytania, z całą pewnością przez Orzeszkową nie do przyjęcia. A jednak zastanawiające, że — umieszczona przez autorkę w wygłosie fabuły — staje się w opowiadaniu punktem wyjścia pedagogiki czytania beztroskiego, zapoznaną w dorosłych lekturach przyjemnością „znakowania”, obracania słów w ustach, w oczach, w myślach. Wyparta przyjemność oddaje pole świadomości czytelnika dojrzałego, którego miarą nie jest zmysłowe oddanie się lekturze, ale czujność, aby nie wpaść w pułapkę i nie okazać się odbiorcą naiwnym. Odkryte i ujawnione rozkosze czytania realizowane przez czytelnika dorosłego wymagają ukrycia w bezgłośnie lekturze lub skazane zostają na społeczną banicję, na „nocne, podziemne życie”.

„Ty Bąku!”

— mawiano kiedyś do dzieci.

W 1891 roku Orzeszkowa napisała krótki tekst będący polemiką z dwoma artykułami z „Kuriera Codziennego”, których autorzy (Ludomir Gren-dyszyński i Wiktor Gomulicki) narzekali na smutek dominujący w polskiej prozie. W szkicu *O smutku i śmiechu w literaturze* autorka stawia tezę, że w kulturze polskiej pisanie literatury „do śmiechu” jest nienaturalne. „Ma to swoje przyczyny w klimacie, glebie, zatrudnieniach”¹⁵. Wierna uczennica Taine’a powtarza lekcję o wpływie środowiska, rasy i momentu historycznego na specyfikę konkretnego dzieła. Zauważa jednak, że przełom wieków to chwila szczególna dla całej Europy i wszędzie w prozie króluje raczej dramat niż komedia, a polskiemu pisarzowi zwłaszcza nie przystoi funkcja społecznego trefnisia.

¹⁵ E. ORZESZKOWA: *O smutku i śmiechu w literaturze*. W: EADEM: *Pisma krytycznoliterackie*. Zebrał i oprac. E. JANKOWSKI. Wrocław 1959, s. 319.

Bo wyobraźmy sobie Ujejskiego, Asnyka, Konopnicką, Kaczkowskiego, Jeża, Świętochowskiego, Sienkiewicza, Prusa, itp. wypisujących najzgrabniejsze choćby koncepciki i bohomaszki z jednej strony, a z drugiej publiczność od tego wszystkiego pokładającą się ze śmiechu. Szkoda trochę byłoby tych mistrzów dla takiej roboty. Prawda?¹⁶

Niestety, nieprawda.

Niespełna dziesięć lat wcześniej, w 1882 roku, Orzeszkowa doznała dotkliwego ciosu. Legło w gruzach jej wielkie dzieło: własne wydawnictwo i księgarnia. Wspólnie z Wincentym Chełmińskim i Wacławem Makowskim postanowiła prowadzić i sama finansować księgarnię oraz wydawnictwo, które miały być słyszalnym w całym kraju polskim „głosem z Litwy”. Przedsięwzięcie było poważne, choć sama autorka pisała o nim w skromnym tonie, właściwym bohaterce noweli: „[...] drobniotka to rzecz w obliczu wszechświata, lecz dla mojej malutkiej osóbki bardzo ważna”¹⁷. Ambicje Chełmińskiego i Orzeszkowej były jednak daleko większe. Mimo trudów i kilku porażek finansowych, interes zaczął przynosić dochody i odniósłby pewnie sukces, gdyby nie fakt, że oboje podjęli szaloną decyzję zlekceważenia zakazu cenzury i rozpoczęli w 1881 roku wydawanie polskiego pisma, pierwszego na Litwie po 1863 roku. A było to pismo satyryczne.

W tym celu prowadzili niezwykle ryzykowną grę. Aby zmylić cenzora, postanowili z Chełmińskim wydawać zeszyty periodyku pod różnymi tytułami, zaczynającymi się kolejnymi literami alfabetu. Ukazały się cztery numery „Kartek satyryczno-humorystycznych”: „Argus”, „Bodziec”, „Cerber” i „Dzwonek”, nazwane w całości od pseudonimu Chełmińskiego — „Alfabet”. Rozchodziły się świetnie, jednak dziecinne mistyfikacje z tytułami, datami wydań czy anonimowym wydawcą nie zdały się na wiele i z początkiem roku 1882 rozpoczęło się śledztwo przeciw Orzeszkowej. Dnia 27 lutego 1882 roku wydano polecenie zamknięcia księgarni i wydawnictwa oraz podjęto decyzję o wydaleniu Elizy Orzeszkowej do Grodna „na 3 lata, z obowiązkiem cotygodniowego meldowania się na policji, i zesłaniu W. Chełmińskiego do guberni siedleckiej, również na 3 lata”¹⁸.

Jak dwoje inteligentnych ludzi mogło zaryzykować misję realizowaną przez księgarnię i wydawnictwo dla chęci wydawania cyklu broszur, których poziom humoru i celność satyrycznych obrazków nie dorówny-

¹⁶ Ibidem, s. 321.

¹⁷ E. ORZESZKOWA: *Listy zebrane*. T. 2: *Listy do L. Méyeta*. Oprac. E. JANKOWSKI. Wrocław 1955, s. 9.

¹⁸ M. ZIĘBA: *E. Orzeszkowa jako księgarz i wydawca*. W: *W świecie Elizy Orzeszkowej*. Red. H. BURSZTYŃSKA. Kraków 1990, s. 205. Podstawowym źródłem informacji o tym epizodzie biografii pisarki jest książka S. ROSIAKA: *Księgarnia „E. Orzeszkowa i S-ka” w Wilnie 1879—1882*. Wilno 1938.

wały w najmniejszym stopniu klasie Prusa czy Lama? Nielegalne pismo satyryczne musiało natychmiast obudzić zainteresowanie cenzury, która tylko czekała na pretekst, aby zamknąć interes wydawniczy Orzeszkowej. Istnieje pogląd, że sprawcą katastrofy był Chełmiński i jego niewyżyty temperament satyryczny¹⁹. Taka próba przerzucenia odpowiedzialności na inicjatora powstania wydawnictwa napotyka na przeszkodę, mianowicie, sama Orzeszkowa również chętnie umieszczała w „Alfabecie” pisane przez siebie satyry i osobiście przeprowadzała redakcję każdego numeru. Jak pisze Michał Zięba:

„Alfabet” był wydawnictwem patriotycznym ostro szydzącym z wad narodowych. Zawierał stały układ działów w poszczególnych zeszytach: np. dział „Listy z przylądka Dobrej Nadziei” pisane rzekomo z miejscowości Mil-No-Hu (tzn. Wilno) przez Murzyna (tzn. Chełmińskiego) i przez Bąka (tzn. Orzeszkową) z Wa-Lit-No (tzn. Litwa)²⁰.

Zięba stara się podnieść wagę publikacji, sugerując jej ważną rolę patriotyczną. Lektura „Kartek satyryczno-humorystycznych” nie potwierdza tego jednak. Ich treść to raczej typowa satyra obyczajowa, kpiny z prowincjonalnych stosunków, tytułomanii, umysłowego zacofania itp. Pismo chętnie wykorzystywało też karykaturę graficzną, która często operowała konwencjonalnym komizmem bez politycznego czy nawet klasowego zabarwienia²¹. Chodziło więc o dostarczenie czytelnikom instrumentu do śmiechu.

Inaczej niż w Młodej Polsce, o której Stanisław Brzozowski pisał, że „nie kochała śmiechu”, w pozytywizmie śmiech ceniono, ale u innych (u Rabelais’ego, Cervantesa, Szekspira, Swifta, Dickensa). Nawet Prus zaprawia zwykle swój humor ironią lub goryczą. Oni bali się śmiać, a zarazem nawet Ona, najpoważniejsza z Wielkiej Trójki, nie mogła oprzeć się chęci wywoływania go u czytelników. Pod pseudonimem, niczym psocące dziecko, ale też jako poważny wydawca zapominający się w niebezpiecznym pragnieniu wesołości. Drobne pęknięcia powagi wskazują, jak wielka była presja obowiązku działająca na pisarza, aby podporządkował w całości swoje dzieło interesom narodu i społeczeństwa.

¹⁹ Jak twierdzi Edmund Jankowski, „Chełmiński marzył o wydawaniu zakazanego przez władze polskiego periodyku w Wilnie. Temperament satyryka szukał wyżycia w twórczości »pod ostrym kątem«, toteż Chełmiński nie spoczął, dopóki nie zorganizował zamaskowanego czasopisma humorystycznego”. E. JANKOWSKI: *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa 1988, s. 197.

²⁰ Ibidem, s. 202.

²¹ W pierwszym zeszycie pt. „Argus” zamieszczono np. rysunek przedstawiający dożkę, w której woźnica, chcąc popędzić konia lejcami, zamachnął się i zaczępił o głowę pasażera. Podpis: „Udoskonalony sposób popędzania koni... lejcami”. „Kartki satyryczno-humorystyczne. Argus”. Zebrał ALFABET [W. CHEŁMIŃSKI]. Wilno 1881, s. 8.

Opędzając się warszawskim krytykom jej publikacji, Orzeszkowa pisała w tonie smutnej ironii: „Pokornie prosimy o pozwolenie strzelenia od czasu do czasu wydawniczego bąka bez uchodzenia za to za idiotów lub zdrajców kraju”²².

Nieporozumienie

Wyrok sądu, czyli wysiedlenie do miejsca urodzenia, objął trzy osoby: Elizę Orzeszkową, Wincentego Chełmińskiego i..., no właśnie, nie Wacława Makowskiego, który był mózgiem finansowym przedsięwzięcia, ale jego żonę Apolonię — pierwowzór Joanny Lipskiej. „Okazało się [to — R.K.] nieporozumieniem” — pisze Jankowski²³. Apolonia nie była winna tego przestępstwa, ale co to ma do rzeczy. Była Polką, nauczycielką, to wystarczy, aby dostać się w krąg szlachetnej winy patriotyzmu. Przyczyny były jednak mniej heroiczne niż w noweli. Owszem, chodziło o alfabet, ale nie ten rozpoczynający naukę czytania, ale o „Alfabet”, ten komiczny, który miał powodować śmiech dorosłych i wykształconych, a nie edukować analfabetów. Przyjemność śmiania się — pisał Henri Bergson — jest powodowana „wskrzeszonymi uczuciami dzieciństwa”²⁴, dzięki czemu dorosły może zapomnieć o powadze życia.

Naturalne u Orzeszkowej i Chełmińskiego, znużonych ponurą rzeczywistością niewoli, pragnienie wytchnienia w śmiechu przyniosło katastrofalne skutki. Jednym z nich było przypadkowe oskarżenie o współudział Apolonii Makowskiej. W ten proces wciągnął ją Bąk, który „zadzwoił długim, figlar-nym śmiechem”, budząc uśpionego cenzora.

Być może A... B... C... było rekompensatą ofiarowaną Apolonii Makowskiej za przykrości wynikłe z nieodpowiedzialnej skłonności Bąka do wzbudzania śmiechu.

²² Cyt. za: S. ROSIAK: *Księgarnia „E. Orzeszkowa i S-ka” w Wilnie 1979—1882...*, s. 66. „Bąki strzelać” — pisze Linde — to „nie wiedzieć, na czym czas trwonić”; inaczej: „zbijać bąki”. S.B. LINDE: *Słownik języka polskiego*. T. 1 [A—F]. Warszawa 1951, s. 45. Fenomen fizjologii śmiechu pozwala też włączyć w semantyczną sieć frazeologizm: „puszczać bąki”, ale porzucimy już ten kuszący kierunek interpretacji.

²³ E. JANKOWSKI: *Eliza Orzeszkowa...*, s. 200.

²⁴ I dalej: „Jakkolwiek rozstrzygnięto by to zagadnienie, jeden jego punkt jest niepodważalny: nie można przekreślić ciągłości między przyjemnością, jaką ma dziecko z zabawy, a tą samą przyjemnością, jaką odczuwa dorosły. Komedia jest zabawą, zabawą udającą życie”. H. BERGSON: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. CICHOWICZ. Kraków 1977, s. 107.

Co gra *Katarynka* Prusa?

Charmante Cathérine

Jaki jest główny temat tej noweli? Melancholia życia starego kawalera? Niezawinione cierpienie dziecka? Konflikt sztuki „wysokiej” i „niskiej”? Niechęć do mechanicznej muzyki? Idea wspierania chorych i ubogich, czyli „literatura filantropijna”, jak określano ten rodzaj pisarstwa¹?

Niezwykłość artystyczna *Katarynki* polega m.in. na jej wielotematyczności, której nie da się zredukować do jednego głównego wątku. Semantyczna hojność noweli skupia się jednak w tytułowym przedmiocie. W niej — katarynce — przesilają się wszystkie rozbiegane wątki tematyczne utworu, w niej też pomieścił autor siły zdolne wydobywać z bohaterów uczucia głębokie i dla nich samych zaskakujące. Tadeusz Bujnicki wskazuje swoistą oś znaczeń i problemów, jaką tworzy Prus, wyznaczając katarynce centralne miejsce w przestrzeni utworu:

Główny problem noweli wiąże się [...] ze sposobem przestrzennego usytuowania miejsc zdarzeń. Pan Tomasz i niewidoma dziewczynka przebywają w dwóch różnych miejscach, oddalonych od siebie przestrzenią podwórka. Katarynka, wywołująca odmienne reakcje: gniewu i radości, pojawia się na przecięciu linii wyprowadzonych z obu mieszkań².

¹ T. ŻĄBSKI: *Wstęp*. W: B. PRUS: *Opowiadania i nowele. Wybór*. BN I 291. Wrocław 1996, s. XXV.

² T. BUJNICKI: *Jak jest zrobiona „Katarynka”*. W: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”*. *Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r.* Red. Z. PRZYBYŁA. Częstochowa 1998, s. 76—77.

Ale na tej — tym razem *Katarynce* — wygrywa Prus pozytywista także własną i (odpowiednio dla tego instrumentu) dość zgrzytliwie, a chwila-
mi fałszywie brzmiącą melodię. Jest to wariacja na temat dla pozytywizmu
ważny i dotkliwy, który można ująć w pytaniu: do czego właściwie sztuka
— w swym estetycznym, a nie tylko poznawczym wymiarze — jest nowo-
czesnemu człowiekowi potrzebna? Czy sama przyjemność bezinteresownego
kontemplowania obrazu, wiersza, powieści czy dzieła muzycznego ma jakiś
społeczny walor? Sądy samego autora płynące spoza noweli brzmią podej-
rzanie fałszywie i nie ułatwiają odpowiedzi. Zdaje się on swym własnym
przeciwnikiem, kiedy zgrzytliwie pisze o zbyt wielkiej, według niego, skłon-
ności Polaków do przejmowania się sztuką.

O, jak przyjemnie być atomem społeczeństwa miłującego — nade
wszystko sztukę!

Gdzie indziej „myślący ogół” zajmuje się w równej mierze różnymi
rzeczami. I rolnictwem, i rzemiosłem, i handlem, i nauką, i sztuką, i gospo-
darstwem wiejskim — zwyczajnie jak proletariusze i dorobkiewiczze. Tylko
my jedni więcej niż połowę zbywającego czasu, pieniędzy, uczuć i myśli
poświęcamy — sztuce!

Nasze znakomitości są tylko — kapłanami sztuki. Dziennikarstwo jest
ewangelią sztuki. Myślący ogół składa się z samych parafian sztuki, a kraj
nasz — ojczyzną sztuki³

— pisze w felietonie z 10 kwietnia 1880 roku, a więc w tym samym roku,
pod koniec którego ukaże się w „Kurjerze Warszawskim” *Katarynka* (1880,
nr 224—225). Ironią felietonu Prus przygotowywał więc zawczasu czytelnika
na ironię noweli, w której główny bohater — pan Tomasz, jest namięt-
nym miłośnikiem sztuki. Dawniej świetny adwokat i wielbiciel pięknych kobiet,
obecnie — elegancki i miły starszy pan, kolekcjoner i meloman, którego
największą przyjemnością stanowi kontemplowanie obrazów i słuchanie kla-
sycznej muzyki.

Nie spodziewając się niczego od świata, bo już i praktykę porzucił, me-
cenas całe spokojne uczucie swoje skierował do sztuki. Piękny obraz, dobry
koncert, nowe przedstawienie teatralne były jakby wiorstowymi słupami na
drodze jego życia. Nie zapalał się on, nie unosił, ale — smakował⁴.

Stosunek pana Tomasza do sztuki jest stosunkiem dyletanta. To szlachet-
na postać snoba, niezbędnego do funkcjonowania rynku artystycznego. Prus
z łagodną ironią obnaża zrozumiałą niekompetencję swego bohatera, który

³ B. PRUS: *Kroniki*. Red. Z. SZWEYKOWSKI. T. 4. Warszawa 1953, s. 306.

⁴ B. PRUS: *Katarynka*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 2: *Nowele*. Warszawa 1990, s. 100. Cytaty
z tego wydania oznaczam skrótem K, po którym podaję numer strony.

bez emocji, smakując i studiując dzieło, wydaje „przenikliwy” sąd: „Wiecie, państwo, że to jest wcale ładne” (K, s. 100). Nie dziwi powierzchowność opinii Tomasza. Przyszło mu żyć w epoce produkcji masowej, kiedy to sztuka staje się częścią nieustannie powiększającego się rynku towarów i usług. Podaż jest ogromna, a zdolność oceny wymaga, jak w każdej dziedzinie, zawodowstwa. Walter Benjamin tak ujął ten problem:

W miarę zanikania fachowej wiedzy klienta rośnie znaczenie jego smaku, i to zarówno dla niego samego, jak i dla producenta. Znaczenie smaku dla klienta polega na możliwości bardziej lub mniej pretensjonalnego ukrywania jego fachowej niekompetencji [...].

Właśnie taki rozwój odzwierciedla literatura *l'art pour l'art*. Po raz pierwszy poetyka tej literatury oraz odpowiadająca jej praktyka nadają smakowi w poezji znaczenie dominujące⁵.

Pan Tomasz oburzyłby się na podobne zestawienie go z klientem sklepu czy wielkiego magazynu. Jego wysmakowany estetyzm jest przecież bronią przeciw pospólstwu, przeciętności i prostym rozrywkom miejskiego tłumu. Ta postawa oporu kulminuje w nienawiści bohatera do katarynek. Dostaje on ataku szału, kiedy tylko usłyszy ich dźwięk na podwórzu kamienicy, w której mieszka. Komiczne wybuchy gniewu bohatera sugerują czytelnikowi, że pan Tomasz przesadza w swej niechęci, a kiedy okaże się, że dźwięki katarynki sprawiają radość niewidomej dziewczynce, mamy niemal pewność, że jego reakcje są efektem obsesji starego kawalera.

Jaki był wobec tego stosunek samego autora do katarynek i kataryniarzy? Na podstawie lektury noweli można sądzić, że Prus był pobłażliwy dla technicznych niedomagań tych instrumentów i widział w nich szansę na upowszechnienie muzyki wśród ludzi, którzy nie trafią nigdy na koncert ani do opery. A jednak 22 kwietnia 1876 roku, cztery lata przed opublikowaniem *Katarynki*, autor poświęca niemal cały gniewny felieton uderkom powodowanym przez te instrumenty:

⁵ W. BENJAMIN: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*. W: IDEM: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. OREOWSKI. Poznań 1975, s. 183. Ironię noweli można uznać za autoironię Prusa, o czym świadczą jego felietony poświęcone muzyce, w których deklaruje otwarcie swą niewiedzę z zakresu muzykologii. Zob. B. PRUS: „obrazy wszystkiego”. *O literaturze i sztuce*. Wybór z „Kronik”. Wybór i wprowadzenie S. SANDLER. Przypisy B. SZLESZYŃSKI. Warszawa 2006 (część: *Nareszcie zostałem melomanem*, s. 529—561). To jednak wcale nie oznacza, że pisarz miał zamiar wyrzec się własnego prawa do oceny muzyki. W innym miejscu pisze: „Ślepa wiara w opinie »znawców«, konieczność uznawania za prawdziwe, piękne i użyteczne tego, co uznają oni, a wyparcie się własnego oka, własnego ucha, własnego doświadczenia i rozsądku nawet w sprawach, gdzie one mogą i powinny głos zabierać, jest źródłem wielu przesądów, a niekiedy klęsk społecznych”. „Kurier Codzienny” 1887, nr 307 (z 6 listopada). Cyt. za: B. PRUS: „obrazy wszystkiego”..., s. 552.

Jeszcze w łóżku leżysz, człowiecze, gdy na podwórzu zjawia się wirtuoz z automatem systemu fletowego. Ten skończył — przychodzi drugi w towarzystwie bezrękiej dziewczyny grającej na triangule. Po nich zjawia się katarynka z bębniem, po tej — katarynka w towarzystwie gimnastyków, którzy trzaskiem wyginanych kości i łoskotem głów uderzających o brukowce nieskończenie potęgują efekt katarynkowych melodii.

Ale to nie wszystko, Prus jeszcze bardziej piętrzy ironiczną hiperbolę, bo oto

zjawiła się na podwórzu najstraszliwsza z europejskich katarynek, instrument, w którym zaszły patologiczne zmiany odpowiadające obłąkaniu. Statek ten gra od razu *Modlitwę* Bądarzewskiej i (ach! Biada rodzajowi ludzkiemu) krakowiaka, nie licząc już chóru Cyganów z *Trubadura* i jakiejś rzewnej arii z bardzo starej *Marty* Flotowa.

Z jakiej racji toleruje się katarynki? Nie wiem. Prawo zabrania gwałtem pozbawiać własności, „dobrowolna” zaś opłata za grę podobną nie jest niczym innym w gruncie rzeczy. Prawo nie pozwala męczyć i o choroby przyprawiać, kataryniarze zaś i męczą, i do grobu wpędzają nas bezkarnie. Prawo zabrania wymyślać, gra zaś katarynkowa jest publicznym wymysłem — niem uczuciom estetycznym, obelgą wyrządzoną zdrowemu rozsądkowi, potwarzą rzuconą na muzykę i sztuki mechaniczne. Siarczysty deszcz sódzki i potop powszechny miały tę zaletę, że przerzedziły rodzaj ludzki, a stanowczo wytepiły wszystkich kataryniarzy, jakich wypiełgnowała ówczesna cywil...

Dość już!... W tej chwili przyszła nowa katarynka z chorągiewką i panoramą. Pokazuje trzy obrazki za grosz i gra obertasa⁶.

Prus nie jest odosobniony w swej niechęci do katarynek. W znakomitej książce poświęconej grającym mechanizmom Sławomir Prószyński pisze, że sprawami katarynek zajmowały się pod koniec XIX wieku nawet parlamenty państw europejskich; na przykład „rozpatrywano wnioski mieszkańców wytwornej londyńskiej dzielnicy Belgravia, domagających się zakazania tych uciążliwych »produkcji« ulicznych”⁷. W roku 1897 skazano włoskiego kataryniarza na miesiąc ciężkich robót za granie pod domem członka parlamentu angielskiego Justina McCarthy’ego⁸. We Francji katarynki nazywano barbarzyńskimi organami (*Orgue de Barbarie*) i okresowo prześladowano

⁶ B. PRUS: *Kroniki...*, s. 349—351. Jak podaje Prószyński, w połowie XIX wieku przez prasę warszawską przetoczyła się fala publikacji autorów walczących ze zgorzelą katarynek. Zob. S. PRÓSZYŃSKI: *Świat mechanizmów grających*. Warszawa 1994, s. 408. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem P, po którym podaję numer strony.

⁷ P, s. 221—222. Książka Prószyńskiego wiele zawdzięcza monografii A.W.J.G. ORD-HUME’A: *Barrel Organ. The Story Of The Mechanical Organ And Its Repair*. New York 1976.

⁸ Zob. P, s. 247.

kataryniarzy policyjnymi restrykcjami; w wiktoriańskiej Anglii wrogów katarynek, zwłaszcza wśród klas wyższych, był legion⁹. Nawet Dickens, w którego twórczości — jak to pokazał Arthur W.J.G. Ord-Hume — znajdziemy wiele postaci sympatycznych kataryniarzy, w jednym z listów skarży się, że „nie ma nawet pół godziny spokojnego pisania bez nieznośnych dźwięków katarynek”¹⁰. Słynny kompozytor Giuseppe Verdi zaczynał pobyt wakacyjny w Montecatini od opłacenia wszystkich kataryniarzy, aby na ten czas zaprzestali swoich koncertów (P, s. 223). Także pan Tomasz opłaca każdego nowego stróża w kamienicy, żeby ten, za 10 złotych miesięcznie, nie wpuszczał katarynek na podwórze. Prus portretuje zatem typową postawę ówczesnego przedstawiciela klas średnich i wyższych wobec katarynek, a poglądy autora i jego postaci są niemal identyczne. W opowiadaniu jednakże zmienił znacząco logikę argumentacji przeciw złu tych mechanizmów grających. Pan Tomasz przede wszystkim akcentuje zło mechanicznej muzyki i przestępczą działalność kataryniarzy:

— Muzyka — mówił wzburzony — stanowi najsztubtelniejsze ciało ducha, w katarynce zaś duch ten przeradza się w funkcję maszyny i narzędzie rozboju. Bo kataryniarze są po prostu rabusie!

Zresztą — dodawał — katarynka rozdrażnia mnie, a ja mam tylko jedno życie, którego mi nie wypada trwonić na słuchanie obrzydliwej muzyki.

K, s. 101

Intrygujące są argumenty bohatera, mimo ich wyraźnego podobieństwa do cytowanych tu już słów Prusa z *Kronik*. Zdaniem Tomasza, w katarynce „duch muzyki”, zamiast wcielać się w ciało interpretatora, staje się mechanizmem. Nie trzeba już umieć grać, rozumieć ani cenić muzyki, wystarczy tylko kręcić korbką. Kataryniarz to uzurpator, który zajmuje bezprawnie miejsce twórcy lub instrumentalisty, „posiada” muzykę, choć nie jest ona jego własnością; może ją grać, mimo że nie opanował gry na żadnym instrumencie. Ponadto, powielanie walców i płyt do katarynek było tańsze niż kupowanie nut i nie wiązało się z koniecznością wypłacania należności kompozytorom. Dlatego pewnie pan Tomasz nazywa kataryniarzy rabusiami, a konflikt estetyk schodzi w noweli na drugi plan, ustępując miejsca kontrowersjom w sprawie nowej technologii odtwarzania muzyki.

Uderza nowoczesność myślenia o aktualnej sytuacji sztuki w świecie masowej dystrybucji jej wytworów. Prus wskazuje nam genealogię dzisiejszych sporów wokół ściągania muzyki z Internetu, wykorzystywania fragmentów kompozycji innych twórców, na przykład w muzyce hip-hopowej, kopio-

⁹ Ibidem, s. 233, 245.

¹⁰ A.W.J.G. ORD-HUME: *Mechanical Music in the Life of Charles Dickens*. „Music Box” 1973, T. 6, s. 65.

wania płyt, piractwa itp. Okazuje się, że wraz z niezwykłym rozpowszechnieniem się katarynek już wtedy pojawił się problem praw autorskich do odtwarzanych przez nie melodii.

Tak np. od 1912 r. każdy niemiecki kataryniarz co roku we wnętrzu swego instrumentu, na widocznym miejscu musiał naklejać specjalnie wydrukowane znaczki wartości dwóch marek jako opłatę za każdy podlegający ochronie utwór zarejestrowany na wałku tego instrumentu¹¹.

P, s. 222

Zatem katarynka w noweli Prusa to w prostej linii przodek gramofonu, magnetofonu, odtwarzacza CD i twardego dysku komputera z oprogramowaniem.

Przyjrzyjmy się bliżej jej budowie i działaniu. Katarynka to ogólna i nieprecyzyjna nazwa dziesiątków odmian mechanicznego instrumentu, którego budowa przypomina nieco małe organy. Począwszy od XVIII wieku, rozpowszechnia się on coraz bardziej, a jego szczytowa popularność przypada na wiek XIX, w następnym stuleciu bowiem królował już będzie gramofon. Jego nazwa w językach słowiańskich — jak podaje Prószyński (P, s. 212) — wzięła się pewnie od imienia nadawanego figurce tancerki obracającej się na wierzchu instrumentu oraz od popularnej piosenki, także w wersji na katarynkę, *Charmante Cathérine* (*Czarująca Kasia*). W XIX wieku używano katarynki na zgromadzeniach, na ulicach lub w ubogich kościołach, gdzie zastępowała organy. Kręcąc korbą, pompuje się powietrze do miecha, wskutek czego walec zaczyna się obracać. Wypukłości na powierzchni walca podnoszą dźwignię z czopem, który naciska na listwę i w ten sposób otwiera wentyl, umożliwiając powietrzu wpłynięcie do piszczałek¹². Ponadto, jak można było zauważyć na podstawie felietonu Prusa, nie tylko muzykę mechaniczną oferowali przygodnemu odbiorcy kataryniarze:

Najczęściej były to wyświetlane przez latarnię magiczną na rozwieszonym ekranie przezrocza lub wymalowane na rozwijanej płachcie cykle obrazków, w kolejnych scenkach ukazujące przebieg jakiejś fascynującej historii, np. o cesarzu Napoleonie bądź też o mrożącej krew w żyłach zbrodni „z wyższych sfer”.

P, s. 220—221

Instrumenty importowano głównie z Austrii i Prus, ale wielu producentów działało także w Królestwie Polskim. W czasach Prusa — pisze Beniamin

¹¹ Co ciekawe — jak podaje autor (P, s. 253) — w Anglii i Niemczech, pod karą grzywny, wymagano od kataryniarzy systematycznego strojenia katarynek.

¹² Zob. *Encyklopedia instrumentów muzycznych świata*. Red. S. STURROCK. Przeł. K. JACHIMCZAK, R. WOJNAROWSKI. Warszawa 1996, s. 252.

Vogel — funkcjonowały w Warszawie trzy wytwórnie katarynek: „Edmunda Bełczykowskiego, Adama Mentzla i Józefa Ostrowskiego, a na początku wieku XX wytwórnia Wolfa Wolańskiego”¹³. Były także „firmy nagraniowe”, o czym świadczy takie oto ogłoszenie z „Kuriera Warszawskiego”:

Wałki do fonografów „Fonotypii Krajowej” z utworami miejscowymi na orkiestrę. Melodie swojskie. Śpiewy z tekstem polskim, rosyjskim i innymi; zamówienia na dostawy hurtowe i sprzedaż detaliczną przyjmuje wyłącznie magazyn optyczny Stanisława Strauss, Nowy Świat 45¹⁴.

Warto zwrócić uwagę, że reklamodawcą jest „magazyn optyczny”, gdyż te właśnie sklepy bardzo często oferowały grające mechanizmy. Pan Tomasz, choć nie znosi katarynek, chętnie korzysta z dobrodziejstw techniki optycznej i pomiarowej, nosząc binokle, sprawdzając stan barometru w sklepie optycznym Pika czy oglądając zdjęcia Modrzejewskiej na wystawie Mieczkowskiego.

Trudno powiedzieć, na jakiej dokładnie katarynce grali kataryniarze u Prusa, a zwłaszcza ostatni, przedstawiony w omawianym tu utworze. Wiemy, że nie była to włoska katarynka fletowa, ponieważ narrator mówi:

I żeby to jeszcze była katarynka włoska, z przyjemnymi tonami fletowymi, dobrze zbudowana, grająca ładne kawałki! Gdzie tam! jakby na większą szykanę katarynka była popsuta, grała fałszywie ordynaryjne walce i polki, a tak głośno, że szyby drżały. Na domiar złego trąba, od czasu do czasu odzywająca się w niej, ryczała jak wściekle zwierzę.

K, s. 108

Pan Tomasz mógłby znieść dźwięk katarynki fletowej, ponieważ te wydawały dźwięki czyste i szlachetne, przypominając prawdziwe, choć małe, organy. Tak było jednakże dopóki instrument był nowy. Wędrował wszak z właścicielem po ulicach i placach, znosząc kaprysy pogody, eksploatowany ponad miarę od rana aż do nocy — mechanizm musiał dość szybko ulegać rozstrojeniu lub wręcz zniszczeniu. I wtedy stawał się udręką dla bardziej wybrednych lub tylko przypadkowych odbiorców (P, s. 220). Można zatem przypuszczać, że skoro instrument w noweli miał „popsute piszczałki”, była to tania katarynka stroikowa, rodzimej lub niemieckiej produkcji. Zamiast fletów organowych wykorzystywała ona metalowe stroiki, które

wydają dźwięk oparty na takiej samej zasadzie jak w fisharmonii czy akordeonie, o wiele mniej szlachetny w brzmieniu niż piszczałki fletowe. Mimo

¹³ B. VOGEL: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815—1914*. Kraków 1980, s. 84.

¹⁴ „Kurier Warszawski” 1899, nr 217, s. 6. Cyt. za: B. VOGEL: *Instrumenty muzyczne...*, s. 85.

pewnego obniżenia kryteriów estetycznych, zastosowanie ich w katarynkach oznaczało uproszczenie produkcji i obniżenie ceny instrumentów.

P, s. 229

Miała za to potężniejszy dźwięk od fletowej. Jeśli byłaby to katarynka polska, mogła pochodzić ze wspomnianej wytwórni Edmunda Bełczykowskiego, który produkował katarynki stroikowe, a nie fletowe (zob. P, s. 405). Moc stroików nie szła, niestety, w parze z jakością dźwięku. W 1852 roku niewymieniony z nazwiska autor publikacji w „Chamber’s Edinburgh Journal” z kostycznym humorem tak pisze o katarynkach stroikowych:

Ale co jest jeszcze gorsze, to metalowe stroiki, które są najbardziej niestrojącymi urządzeniami spośród wszystkich przedmiotów służących do wytwarzania dźwięku. Na skutek mgły i wilgoci stale się psują, a wtedy wyją żałośnie, jakby chciały przekazać owe cierpienia swemu półżywemu opiekunowi. On jednak kręci korbą przez pół godziny za pensa, nie może więc pozwolić sobie na wyleczenie tych niedomagań, nawet gdyby był ich świadom. Jednakże — sądząc z jego spokoju i opanowania podczas najstraszniejszych kombinacji dysonansów — jest to bardzo wątpliwe¹⁵.

Nie chodzi zatem o rodzaj muzyki granej przez katarynki. Wybitni kompozytorzy, jak Carl Filip Emanuel Bach, Haydn czy Mozart, komponowali muzykę na mechaniczne instrumenty, a niezliczoną liczbę klasycznych dzieł adaptowano na katarynki. Prócz tego, oczywiście, melodie ludowe i popularne: polonezy, krakowiaki, mazurki, oberki, polki, kołomyjki, a także pieśni religijne i patriotyczne. Tym, co oburzało Prusa felietonistę — poza jakością dźwięku — był swoisty miszmasz tych utworów, które przeplatały się w koncertującej katarynce bez ładu i składu. *Marsz żałobny* Chopina mógł się pojawić obok krakowiaka, *Menuet* Paderewskiego obok *Boże, coś Polskę* i tańców Wojciecha Osmańskiego czy Leopolda Lewandowskiego. Była to zatem stylistyczna i gatunkowa hybryda, zapowiadająca już konsekwencje rozwoju mechanicznych form odtwarzania muzyki, która ulegała wulgaryzacji, niekontrolowanemu powielaniu i łączeniu według zasady: *the best of*. Ale jest coś jeszcze. Słuchanie katarynki nie wiązało się z czasem wolnym, z świętem estetycznym; kataryniarz gra w dni powszednie i święta, bez różnicy, nie sposób też tej muzyki nie słyszeć i nie słuchać.

Ponad pół wieku później Theodor Adorno w profetycznym eseju *O fetyszymie w muzyce i o regresji słuchania* potwierdzi oburzenie bohatera noweli Prusa. Zobaczy mianowicie w technologicznym przyspieszeniu kariery muzyki rozrywkowej zjawisko komplementarne

¹⁵ Cyt. za: A.W.J.G. ORD-HUME: *Barrel Organ...*, s. 241.

wobec oniemiaenia człowieka, obumierania mowy jako ekspresji, niezdolności w ogóle do przekazywania siebie. [Muzyka — R.K.] wypełnia luki milczenia, powstające między ludźmi uformowanymi przez strach, krzątaninę i bezoporną uległość. Przejmuje wszędzie i niepostrzeżenie śmiertelnie smutną rolę, która przypadła jej w czasie i w określonej sytuacji filmu niemego. Jest odbierana jeszcze tylko jako tło. Jeżeli nikt już nie potrafi mówić, to z pewnością również nie potrafi słuchać¹⁶.

„Kataryniarz warszawski”

Wiele lat przed ukazaniem się *Katarynki* wobec problemu katarynek i związanej z nimi nowej funkcji muzyki stanął redaktor „Ruchu Muzycznego” Józef Sikorski, który pod pseudonimem Oktawian Trąbczyński napisał szkic fizjologiczny warszawskiego kataryniarza. Styl tego tekstu jest bardzo podobny do Prusowej kroniki o katarynkach. Dominuje w nim łagodna ironia humorysty. Autor ukazuje kataryniarza jako łącznika między wszystkimi sferami miejskimi, którego muzyka przekracza bez trudu granice grup społecznych, porusza i przykuwa uwagę mieszkańców:

Orfeusz miejski idzie, a na odgłos jego lutni wszystko, co robiło wrzawę, ucichło, poruszyło się, co było spokojne. On jest wyrazem muzykalności stron tamtych, on naczyniem pociechy strapionych, tarczą od kułaków, oswobodzicielem czupryn — bez niego żadna z ważniejszych i świetniejszych chwil życia współmieszkańców się nie obejdzie od chrzcina aż do stypy pogrzebowej¹⁷.

T, s. 317

¹⁶ Th.W. ADORNO: *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*. W: IDEM: *Sztuka i sztuki*. Wybór i wstęp K. SAUERLAND. Przeł. K. KRZEMIEN-OJAK. Warszawa 1990, s. 101.

¹⁷ O. TRĄBCZYŃSKI [J. SIKORSKI]: *Postacie muzykalne. I. Kataryniarz warszawski*. „Ruch Muzyczny” 1859, nr 37. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem T, po którym podaję numer strony. Nie zawsze utyskiwano na zmołę kataryniarzy. W tekstach im poświęconych często powraca obraz plebejskiego Orfeusza — pocieszyciela biedaków i strapionych, który wędruje ze swoją muzyką po miejskim piekle. W tym duchu wielbny Haweis w maju 1897 roku ogłosił swą apologię londyńskiego kataryniarza: „Twój kucharz jest jego przyjacielem, twoja służąca jego wielbicielką; policjant i młody pomocnik piekarza widzą w nim groźnego rywala [...]. Jego terytorium jest ogromne. Podbił wiele światów, a jego popularność jest nie tylko wielka, ale i różnorodna. I choć bywa opłacany przez arystokrację, pragnie nieść radość biednym i poniżonym. Spotykam go w obskurnych dzielnicach wielkiego miasta, w okolicach pełnych śmieci i brudu, gdzie wdychane powietrze zdaje się mieszaniną dymu i smrodu rozkładu, a dieta ludzi składa się ze smażonych śledzi i ziemniaczanych obierków. Tam jest nasz kataryniarz i tam błogosławimy mu, kiedy kręci korbą dla nędznych, przemoczonych i poniżonych mieszkańców Pigmy Lane lub Fish Alley. Niech tam pozostanie zawsze i gra. Wyznaję, że cieszy moje

Kpina staje się wyraźniejsza, kiedy Trąbczyński wyznaje, że zachwycą go niezwykle talent wykonawczy kataryniarza, „jego niesłychana biegłość w grze i wytrwałość”.

Nie taki on jak wielu uwielbianych fortepianistów! Kataryniarz nigdy fałszywego tonu nie weźmie, gra z pamięci a nigdy się nie omyli ani nie zatnie, nigdy nic nie opuści; choćby mu przyszło grać dzień cały, strudzeniem się wymawiać nie będzie, a wyrobienie lewej jego ręki czyni ją godną towarzyszką najbieglejszej prawej.

T, s. 317

Dla muzykologa kwestią najbardziej drażliwą jest — jak widać — mechanizm zastępujący ludzkie umiejętności. Muzyka i jej interpretacja stają się tożsame z technologią odtwarzania dźwięków, dzięki czemu utwór muzyczny może podlegać wielokrotnej, seryjnej reprodukcji. Słuchanie muzyki może się odtąd odbywać wszędzie, nie ma już dla tej czynności żadnej właściwej przestrzeni. Muzyka jako seryjny towar sama znajduje swego odbiorcę i wytwarza jego potrzeby. Trąbczyński znakomicie zdaje sobie z tego sprawę:

Kataryniarz, jak każdy przemysłowy i przemysłny człowiek, szuka przyjaznych sobie okoliczności, a nawet je stwarza. [...] Katarynka stała się szyldem brzmiącym, nieustanną reklamą na korzyść właściciela zakładu, któremu drobne targowe oszczędności albo nawet śniadanne składane bywają.

T, s. 318

Miejsce muzyka zajął zatem „specjalista”, operator mechanizmu. „Katarynka — to jedyny automatofon, który stworzył nowy zawód” (P, s. 221) — pisze Prószyński.

Uciążliwość kataryniarza, „człowieka przemysłowego”, musiała wynikać także z agresywnego narzucania się odbiorcy. Trąbczyński stawia go obok dorożkarza — „z obyczajów, wyobrażeń i z wielu innych względów” (T, s. 318). Obie grupy zawodowe były przedmiotem wielu skarg i doniesień kierowanych do administracji i policji. Potwierdza to Sienkiewicz w jednym

serce widok tych zaniedbanych kobiet, kiedy stoją zasłuchane w progach swoich domów; tych gwałtownych, ponurych, umorusanych mężczyzn z fajkami w ustach, opartych o parapety, którzy pod wpływem słodkich dźwięków zapomnieli na krótką chwilę o głodzie, biedzie i harówce, powstrzymali głośne przekleństwa i bluźnierstwa, i nawet uśmiechają się przez chwilę. [...] Błogosławię więc kataryniarza — prawdziwego Orfeusza w piekle! Błogosławię jego muzykę stojąc na zatłoczonej ulicy, gdzie świeci błogosławione słońce i gra jego muzyka. Daję mu pensa, aby przedłużyć szczęście tych biednych ludzi, głodnych, bledych i obdartych dzieci. A odchodząc, oddaję mu honor, jako publicznemu dobroczyńcy. Nigdy bowiem nie kupiono tak czystej przyjemności za tak niewielką cenę”. Cyt. za: A.W.J.G. ORD-HUME: *Barrel Organ...*, s. 244—245.

z felietonów, powątpiewając przy tym w skuteczność protestów, „każdy bowiem numer »Gazety Policyjnej« zawiera całą listę dorożkarzy karanych za gburowate postępowanie, a jednak złe trwa ciągle»¹⁸.

Inaczej jednak niż w przypadku dorożkarza, klienci kataryniarza dzielą się na dwie grupy. Do pierwszej należą ci, którzy słuchają za darmo:

[...] służba, płci żeńskiej szczególniej wybiega przed sienie, dzieci stare i młode pchają się tłumnie do okien! Bo kochają muzykę, mianowicie gdy ją darmo posłyszeć można i napatrzyć się jeszcze tańczącym lalkom.

T, s. 318

Nie oni są jednak celem kataryniarza. Transakcja wymiany odtwarzanej muzyki na pieniądze dokonuje się głównie z mieszkańcami kamienic, którzy na podwórze i ulicę nie wychodzą. Słuchanie odbywa się przez balkony, okna lub wstydliwie — zza firanek. To są właściwi odbiorcy jego usług. Ku nim, po skończonej pracy — pisze Trąbczyński — „spogląda w okna domu od parteru aż do poddasza i upatruje zarówno tych, którzy się swego miłośnictwa muzyki nie wstydzą, jak i tych, którzy zza firanek i rolet ciekawie wyglądają” (T, s. 318).

Intrygujący jest ten wstyd. Trąbczyński wskazuje tu coś, co zupełnie lekceważy Prus, mianowicie przyjemność słuchania łatwej muzyki, którą odczuwa mieszczański odbiorca i który zarazem doznaje z tego powodu wstydu — powodowany kompleksami, nowobogackimi pretensjami czy prostą obawą przed wyglądaniami na ulicę i wystawianiem się na widok obcych. Perypetie wstydu i pragnienia wywołane przez kataryniarza skryją się w zaciszu mieszkań dzięki dalszemu rozwojowi techniki (gramofon, radio, telewizja). Wówczas mieszczańska inteligencja z pretensjami intelektualnymi będzie mogła swobodnie obcować z łatwą estetyczną, nie dzieląc tych przyjemności jawnie z sąsiadami.

Pod koniec artykułu Trąbczyński zmienia formę i przekształca szkic fizjologiczny w załączek noweli. Narrator się indywidualizuje, pojawia się też nowa postać. Okazuje się nią współlokator narratora, który nie tylko nie podziela jego niechęci do kataryniarza, ale nawet niecierpliwie oczekuje przybycia jednego z nich. Kiedy ten odegrał już „wyjątki ze starych oper, skwaśniałe polki, osiwiatałe mazury, zeszytniałe walce i.t.d.”, na koniec zawsze odtwarzał „ustęp melancholiczny, tęskny, rozdzierający jak pożegnanie ostatnie na ziemi!”. Narrator bezskutecznie wypytuje przyjaciela „o piosnkę ową, do której wszystko troje: on, kataryniarz i ja od dni kilku — a może i katarynka, przywiązujemy ważne znaczenie” (T, s. 320). Wreszcie, zaintrygowany pieśnią i tajemnicą przyjaciela narrator dowiadyuje się od kataryniarza, że ten jest

¹⁸ „Gazeta Polska” 1880, nr 142 (z 30 maja). Przedruk w: H. SIENKIEWICZ: *Wiadomości bieżące*. I. W: IDEM: *Dzieła*. T. 51. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1950, s. 245.

ojcem zmarłej narzeczonej jego przyjaciela, a pieśń pogrzebowa rodzajem wspomnienia, żałobnym rytuałem, któremu się obaj oddają.

W obydwu tekstach: Trąbczyńskiego i Prusa, kluczowy moment to rozpoznanie dokonujące się dzięki pogardzanej wcześniej muzyce. Emocje (bez względu na ich odcień), które ona wywołuje, wydobywają ze słuchaczy ich skrywane tajemnice. Rozpoznanie nie dokonuje się bezpośrednio — dzięki przedstawiającym możliwościom sztuki czy wzruszeniu jej przesłaniem — ale dlatego, że słuchanie muzyki staje się na moment doświadczeniem konfrontacji z innym jej odbiorcą; następuje wzajemne „dotknięcie”, a w konsekwencji przełamanie integralności i autonomii każdej ze stron. Dokonuje się to w obydwu historiach pod przymusem słuchania, lecz nie muzyka jest najważniejsza, lecz to, co się dzięki niej dzieje, a co nie musi mieć związku ze specyfiką jej tworzywa, formą czy tematem. Liczy się tylko to, czy zdoła ona choć na chwilę stworzyć wspólnotę wrażliwości. „Ja ją mam tylko dla dobrych przyjaciół, gdy umierają, dla pocziwych ludzi, co umieją nie gardzić bliźnim ubogim i prostakiem — i dla siebie” (T, s. 320) — powie o tajemniczej pieśni warszawski kataryniarz.

Prus doprowadza czytelnika do podobnie zagadkowego miejsca, w którym narrator — tak aktywny w nowelistycznym świecie — już mu nie pomaga. Właśnie prostota zakończenia *Katarynki* wydaje się szczególnie tajemnicza. Jakie bowiem konsekwencje wynikają z faktu, że sztuka „wysoka”, której hołduje pan Tomasz, nie wywołuje u niego działania, nie integruje go z ludźmi, nie budzi zainteresowania ich losem? Oferuje mu przyjemność smakowania estetycznego, może też jakąś prawdę lub pewną wiedzę o świecie, ale pozostają one bez konsekwencji dla jego działań; te — co autor sugestywnie czytelnikowi uświadamia — są od lat niezmiennie. Inaczej muzyka z katarynki — zmienia przyzwyczajenia bohatera i angażuje go w leczenie ślepej dziewczynki.

Czy to znaczy, że poważny pisarz realista głosi pochwałę wulgarnej mechanicznej muzyki z jej zdolnością do społecznej mediacji, uwrażliwiania różnych grup społecznych na los cierpiących jednostek? Jeśli tak, to gdzie w świecie bohaterów noweli jest miejsce dla sztuki uprawianej przez samego Prusa? Czy gdyby pan Tomasz czytał realistów, szybciej zareagowałby na chorobę dziewczynki? Pewnie tak, gdyż jego portret w noweli jest oskarżeniem sztuki czystej, autonomicznej, która powoduje u jej odbiorcy nieużyteczną społecznie alienację. Dychotomia sztuki pojmowanej jako przeżycie poznawcze, estetyczne i egzystencjalne, dostępne wąskiej grupie odbiorców, oraz sztuki popularnej, której funkcja wyczerpuje się na dostarczaniu rozrywki, wydaje się mu nie do przyjęcia. Prus szuka w swym pisarstwie przejścia między sztukami, światami i poziomami odbiorców. Uporczywie tropi w literaturze, tej, którą czytał, i tej, którą tworzył, miejsca mediacji indywidualnego ze społecznym, szansy na pogodzenie interesów i emocji jednostki z prawami

nauki i siłami historii. Szuka, ale z coraz mniejszą wiarą w znalezienie, sposobu pojednania tych sił. Zamiast tego systematycznie ujawnia pęknięcie, jakie wywołuje w społeczniku artysta, świadom, że bez aktywności odbiorcy nawet największa literatura jest tylko martwym językiem.

Wymownie ilustruje tę świadomość pisarza artykuł drukowany w „Kraju” (1885, nr 46), poświęcony Mickiewiczowskiemu *Farysowi*. Na pozór jest to modelowe studium pozytywistycznej analizy poezji, jednak daleko ciekawsze są wyrażone w nim poglądy Prusa na funkcjonowanie literatury z perspektywy jej odbioru. Próbując wyjaśnić proces „konkretyzacji” znaków literackich w umyśle czytelnika, ucieka się do pomocy znamiennej dla analizowanego utworu alegorii:

Znacie instrument zwany arystonem? Jest to pozytywka, odgrywająca niezliczoną ilość sztuczek pod tym wszakże warunkiem, ażeby na nią zakładać coraz to nowy patron. Patron zaś jest kółkiem, podziurawionym przez współśrodkowe nacięcia mające kształt kresek i kropek. Nacięcia te same przez się nic nie znaczą, lecz gdy przypasujesz je do arystonu i pokręcisz korbą, staną się palcami zdolnymi wygrać na klawiszach maszyny najrozmaitsze melodie. Takim arystonem, rozumie się idealnie doskonałym, jest duch ludzki, a kartka drukowanej poezji — patronem. Jeżeli zaczniesz je czytać, rozumiejąc naturalnie język, każdy stanie się palcem, który uderza nie w jeden, lecz w dziesięć klawiszów i rozbudza olbrzymią w duszy melodią¹⁹.

Katarynka to alegoria intelektualnych operacji czytania — mechanizmu lektury. Tak określony umysł czytelnika przypomina lepiej lub gorzej skonstruowane (wyposażone, wykształcone) urządzenie, które może obsłużyć każdy tekst, „rozumiejąc naturalnie język” — podkreśla ostrzegawczo Prus. W tym warunku lektury kryje się niepokój, że obiektywność dzieła rozpada się bezpowrotnie w aktach odbioru, stąd zastrzeżenie hermeneutyczne, które uzależnia efekt lektury od rozumnego podążania za „patronem”. Do innych konsekwencji użycia tej alegorii przyjdzie jeszcze powrócić. Odkrycie, że katarynka jest w *Katarynce* alegorią lektury, uwalnia ten tekst z odczytań stereotypowo-ideowych i ukazuje znamieny rozdzźwięk w poglądach autora na społeczną rolę sztuki. Ów rozdzźwięk jest przy tym niebywale twórczy i stanowi źródło jego najlepszych pomysłów literackich, zwłaszcza że przenika — zdaniem Zygmunta Szwejkowskiego — całą twórczość Prusa:

Sztuka Prusa nie miała być tylko — jak mniemał autor — na poły naukowym uzmysławianiem praw życia, lecz je zdecydowanie indywidualizowała, była wyrazem buntów emocjonalnych, a poniekąd irracjonalnych potrzeb pisarza, potrzeb, które w doznawaniu sztuki przez twórcę były

¹⁹ B. PRUS: „Farys”. W: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Oprac. J. KULCZYCKA-SALONI. Wrocław 1985, s. 274—275.

niesłuchanie wyraźne. Postawa badacza, społecznika to tylko baza, na której oprze się indywidualność Prusa, pełna nurtującego niepokoju metafizycznego, rzucająca na przedstawiane światy perspektywy odwiecznych tajników bytu. W tym też tkwić będzie prawdziwa oryginalność twórcy²⁰.

Wariat i ślepa dziewczynka na strychu

W tej właśnie epoce matka połączyła się ze swoją przyjaciółką i przeniosła się do domu, w którym mieszkał pan Tomasz.

K, s. 106

Nasuwają się niepewne siebie konotacje. „Połączyła się ze swoją przyjaciółką” — cóż to znaczy? Wsparcie w nieszczęściu czy miłosny związek; dwuosobowa manufaktura czy siostrzana bliskość? Odrzucamy pokusę psychoanalizowania narracji, ale pozostajemy przy postaciach kobiecych. Kobietom i dziewczynce nie nadał autor imion, są rodzajową grupą żeńską oglądaną przez narratora i Tomasza; na innym zaś poziomie lektury — fikcyjną reprezentacją fragmentu społecznej historii kobiet polskich drugiej połowy XIX wieku. Oddzielone podwórzem od bohatera męskiego, ujawniają swój istotny brak: ojca, męża — mężczyzny, o którym nie pada nawet wzmianka w tekście noweli²¹. Ślepotą dziewczynki, nie tracąc nic ze swego indywidualnego tragizmu, staje się na innej płaszczyźnie utworu symbolem okaleczenia społeczeństwa tego czasu, a dla grupy kobiecej, zwłaszcza dla dziewczynki, symbolizuje nieobecność mężczyzny, czego konsekwencją jest sytuacja materialna matki i córki oraz owo „połączenie się” matki z przyjaciółką. Prus używa ślepoty także jako metafory, co potwierdza użyciem tej figury np. w *Lalce*. Oto dwa znamienne przykłady: „Marionetki!... Wszystko marionetki!... Zdaje im się, że robią, co chcą, a robią tylko, co im każe sprężyna, taka ślepa [podkr. — R.K.] jak one...”²² — stwierdzi gorzko Rzecki tuż przed śmiercią. A wcześniej, w Paryżu, Wokulski przyłapie sam siebie na metafizycznych tęsknotach, egzorcyzmowanych — o czym zapomniał — przez pozytywny sceptycyzm: „»Dajcie mi jakiś cel... albo śmierć!...« — mówił nieraz, patrząc w niebo. A w chwilę później śmiał się i myślał: »Do kogo ja mówię?... Kto mnie wysłucha w tym mechanizmie ślepych [podkr. — R.K.] sił, których stałem się igraszką?«”²³.

²⁰ Z. SZWEYKOWSKI: *Twórczość Bolesława Prusa*. Warszawa 1972, s. 115.

²¹ Być może to po prostu elipsa, która czytelnikowi żyjącemu w owych czasach mogła wskazywać nieobecność mężczyzn, zesłanych lub zmuszonych do emigracji.

²² B. PRUS: *Lalka*. T. 2. Oprac. J. BACHÓRZ. BN I 262. Wrocław 1991, s. 156.

²³ Ibidem, s. 593.

Także w noweli kalektwo nie oznacza jedynie choroby i nieszczęść z niej wynikających. Widać to w układzie kompozycyjnym charakterystycznym dla autora lubiącego symetrię, geometryczne figury narracji, tworzącego z ich pomocą symulacje ładu, który prawie zawsze niszczy. Światy męski i żeński zostały w *Katarynce* rozpięte między przeciwległymi oknami mieszkań w szereg antytetycznych jakości, odpowiednio: indywidualne — zbiorowe; imię — brak imienia; erotomania — macierzyństwo; wzrok — słuch; muzyka klasyczna — muzyka popularna; samotność — wspólnota; kontemplacja — taniec; smak — przeżycie. Nie jest to jednak poglądowy obraz różnic „genderowych” i trzeba raczej powściągnąć pokusę ułożenia coraz bardziej pączkujących sensów w klarowną opozycję. Grupa kobieca w utworze ma swój odpowiednik nie tylko w Tomaszu, ale i w bohaterach sprawy sądowej, której pan Tomasz jest konsultantem. Podkreśla to analogia retoryki otwarcia w epizodach „męskim” i „żeńskim”. Zwrotowi: „W tej właśnie epoce”, odpowiada tu: „Zdarzyło się w tych czasach”. Wtedy to przyjaciel poprosił mecenasa o radę w trudnej sprawie i „w emerycie ocknął się adwokat” (K, s. 107). Sprawa, która tak go ekscytuje, dotyczy orzeczenia o czasie trwania choroby umysłowej — stwierdzenia, „kiedy naprawdę X był wariatem”. Chodzi o spadek po obywatelu X, o który walczą jego krewni: synowiec (bratanek), siostrzeniec i szwagier, starając się unieważnić niektóre zapisy testamentu na podstawie rzekomej niepoczytalności pana X. Jak wiemy, zagadka nie zostanie w noweli rozwiązana, tym bardziej intrygująca jest kwestia: jaką funkcję wyznaczył autor temu epizodowi? Jego treść nie wiąże się bowiem w żaden sposób z problematyką utworu, a zarazem nie sposób tego motywu zlekceważyć.

Najłatwiej wskazać inspiracje autobiograficzne. Prus wykorzystał tu prawdopodobnie bolesną sprawę osobistą. W 1851 roku jego ojciec Antoni Głowacki spłacił dług nieżyjącego brata Wojciecha wobec Jana Głowackiego (kuzyna?). Aby to zrobić, pożyczył pieniądze z funduszu synów: Leona i Aleksandra. Wydaje się jednak, że dług został już spłacony, a Jan Głowacki wyłudził ponowną jego spłatę. Mówi o tym list Stefana Żukowskiego — prawnego opiekuna Maszowa, majątku Głowackich, z 20 sierpnia 1864 roku:

Chciałbym zrobić jeszcze tę łaskę sierotom, póki żyję, żeby mieli pamiątkę, iż mieli coś z tej części, jaką wytupałem niegdyś dla ich stryja, a następnie dla ich ojca, którego, gdyby nie opieszałość gnuśna, i po śmierci brata Wojciecha pojechał był zaraz do jego żony, odebrał papiery, coś by było i więcej z tej części; a tak Jan Głowacki, wielki sykofant, pojechał do niej, wytumanił czy wykradł papiery i musiał mu potem drugi raz jeden dług ojciec ich zapłacić sumką żeniną²⁴.

²⁴ Bolesław Prus 1847—1912. *Kalendarz życia i twórczości*. Oprac. K. TOKARZÓWNA i S. FITA. Red. Z. SZWEYKOWSKI. Warszawa 1969, s. 15.

Sieroty to Aleksander i jego brat Leon, których matka zmarła w roku 1850, a ojciec w 1856.

Druga bolesna inspiracja może się wiązać z chorobą umysłową Leona. Miała ona wystąpić na skutek przeżyć związanych z jego podróżą do Wilna w roku 1863, gdzie udał się na zlecenie Rządu Narodowego. Wrócił stamtąd po tygodniu. Nie wiadomo, co się stało. Sugestie świadków jego powrotu mówią o zetknięciu się Leona z efektami terroru Murawiewa lub o jakimś zdarzeniu w pociągu (przesłuchanie lub rewizja). Sam Prus wątpił w zewnętrzne źródło obłędu brata²⁵. Z jego chorobą wiązały się jednak dalsze perypetie finansowe. Wspomniany Żukowski zdobył dla braci 500 rubli, które przekazał ich ciotce — Domiceli Olszewskiej. Ta przejęła pieniądze bez pokwitowania i stwierdziła, że pokryją one koszty pobytu Leona w zakładzie lub innej opieki nad nim. Ostatecznie sprawa pozostała niewyjaśniona, skutkiem czego młodszy brat Aleksander nie dostał swojej części, o którą Żukowski dla niego się upominał, twierdząc, że „250 rs z tej sumy należy się Olesiowi, by mógł ukończyć szkoły”²⁶.

Tyle autobiograficznych motywacji dla ewentualnych posunięć w zakresie interpretacji tego motywu. Trudniej wskazać jego wewnątrztekstowe umocowanie, stąd analiza owej funkcji wymaga dłuższej refleksji. W skromnej, jeśli chodzi o liczbę zdarzeń, noweli dwie sprawy zajmują pana Tomasza, wybijając go z monotonii życia: ślepotą dziewczynki i szaleństwo pana X. W przeciwieństwie do sztuki, którą kolekcjonuje, zamieniając mieszkanie w galerię, zetknięcie z „przypadkami” (medycznym i prawnym) pobudza jego aktywność, prowokuje do skorygowania postawy kontemplacyjnej czy też ograniczającej się wyłącznie do obserwacji świata, ale nie od razu. Prus stawia swemu bohaterowi przed oczy dwa przypadki nieszczęść niezawinionych; ten je ogląda, analizuje, ale nie działa. Przeciwnie, właśnie owa obserwacja i dociekania prawnicze jeszcze bardziej pogrążają go w jego własnym świecie, pozwalając dzięki oku i refleksji utrzymać dystans. Autor kładzie nacisk na fakt, że ciągła postawa obserwatora prowadzi do osłabienia więzi ze światem, grożąc nam „emocjonalną ślepotą”. Przypomina się zarzut Brzozowskiego dotyczący chłodu narracji Sienkiewicza, którego „ze światem łączy tylko oko”²⁷.

²⁵ Ibidem, s. 43—44. Historia ta musiała być znana, skoro wspomina o Leonie Głowackim Brzozowski w studium *Skarga to straszna (rzecz o „Róży” Józefa Katerli)*: „Gdy wysłał rząd narodowy w r. 1863 ajenta swego na Litwę, wrócił on z niej obłąkany”; „utwór ten ma w sobie straszną wymowę owego wysłannika, który widział Murawiewowską Litwę i przywrócił w sobie straszliwą prawdę rzeczy, które są, dzieją się, a w które myśl nie może uwierzyć”. S. BRZOWSKI: *Eseje i studia o literaturze*. T. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. BN I 258. Wrocław 1990, s. 1061, 1062.

²⁶ Bolesław Prus 1847—1912..., s. 52—53.

²⁷ S. BRZOWSKI: *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*. W: IDEM: *Eseje i studia o literaturze*..., s. 37.

Tak jest również z panem Tomaszem. Prus rozegrał to po mistrzowsku — wszak jego bohater wcześniej zauważa, że dziewczynka jest niewidoma, ale powoduje to jedynie ciąg bezradnych konstatacji:

— Biedne dziecko! — szeptał nieraz pan Tomasz przypatrując się smutnemu maleństwu.

— Gdybym mógł dla niej co zrobić? — myślał widząc, że dziecko jest coraz mizerniejsze i co dzień niknie.

K, s. 106

Samo zarejestrowanie cudzego nieszczęścia nie pobudza koniecznie wrażliwości, a raczej przeciwnie, rodzi często pragnienie odepchnięcia rzeczywistości budzącej lęk. Mimo rozbudowania tematu muzycznego noweli to nie słuchanie jest w niej najważniejszym zmysłem ani doświadczeniem. Ważniejszy jest chłodny zmysł wzroku. Prus umieścił w tekście cały szereg elementów odnoszących się do optyki: buty pana Tomasza połyskują jak zwierciadła; stan barometru bohater sprawdza na wystawie znanego wówczas sklepu optycznego Jakuba Pika, na ulicy Miodowej; zakłada binokle, kiedy spostrzega ładną kobietę; przestawia lustra, w których często się przegląda; posadzki w jego domu są wypolerowane; okna u pana Tomasza i lokatorów są otwarte, więc można się nawzajem oglądać; matka podaje dziewczynce lusterko; wreszcie pan Tomasz zapisuje adresy kilku okulistów. W tej dialektyce zmysłów i związanych z nimi zjawisk fizycznych oraz mechanizmów to wzrok okazuje się nadrzędny wobec słuchu i dotyku. Te dwa ostatnie są niżej niż wzrok, którego utraty „nawet rozszerzona sfera zmysłów niższych nie mogła kalece zastąpić” (K, s. 105). Zarazem jednak wzrok zawodzi jako źródło wiedzy, a tym bardziej wzruszenia. Wzrok, zdaje się mówić Prus, urzeczowia osobę, ustanawia emocjonalny dystans między patrzącym i obserwowanym. Zwłaszcza pan Tomasz — jak pamiętamy — ma stałe skłonności do oglądania i podglądania (barometr, kobiety, odbicie w lustrach, obrazy, spektakle, fotografie), także przez okno swego mieszkania: „I u mecenasa, i u nowych lokatorów okna przez cały dzień były otwarte. Kiedy więc pan Tomasz usiadł na swoim fotelu, doskonale mógł widzieć, co się dzieje u jego sąsiadek” (K, s. 102).

Zarazem Prus odwraca perspektywę, aby pokazać, że voyeuryzm jest praktykowany przez obie strony. Kobiety także studiują wygląd pana Tomasza:

Jego rumiana twarz i szpakowate faworyty na szafirowym tle pokojowego obicia przypominały „studia z natury”. Matka ociemniałej dziewczynki i jej współniczka robiąca pończochy na maszynie podziwiała mecenasa i mówiły, że wygląda na czerstwego wdowca, który ma zwyczaj od rana do wieczora drzemać za biurkiem.

K, s. 107

Jak widać, w każdym przypadku „czyste” spojrzenie, któremu obiekt jest poddany, strukturyzuje go, włada nim; podmiot fantazjuje za jego pomocą, snując fałszywe narracje biograficzne. Spojrzenia kobiet błędzą, bo dzięki narratorowi wiemy, że „mecenas, choć przymykał oczy, nie drzemał wcale, tylko rozmyślał nad sprawą” (K, s. 107). Kiedy przyglądamy się autorskiej filozofii spojrzenia, zauważamy, jak nowela odsłania płaszczyznę metaliteracką, zawartą w pytaniu o kształt realizmu. Czy jego podstawową powinnością jest nadal symulowanie lustra odbijającego rzeczywistość? Prus wydaje się niezachwiany w przekonaniu, że obserwacja pozostaje najważniejszym składnikiem postępowania realistycznego humorysty:

Humorysta w wielkim stylu niczego nie usiłuje zdobyć, nikogo nie nawraca i nikomu nie ulega; on raczej obserwuje wszystko i wszystkich z pobłażliwym spokojem. Nie uznaje żadnych dogmatów, nie uważa nic za konieczne ani za niemożliwe, lecz tylko za prawdopodobne²⁸.

Obserwacje praktykowane przez pana Tomasza są zaprzeczeniem przytoczonej techniki obserwacji. Bohater *Katarynki* widzi własne odbicie lub obiekt całkowicie podległy jego spojrzeniu. W ten sposób Prus tworzy paralelizm ślepoty, jej swoistą symetrię. Niewidoma dziewczynka nie może spostrzec pana Tomasza, ale on też jej nie widzi, albo raczej nie widzi czegoś, co może ją z nim łączyć. Pisarz dobitnie pokazuje, że czysta wiedza nie tworzy więzi międzyludzkich, chłodna postawa scjentyczna jest nieludzka. Autor *Lalki* powątpiewa w skuteczność takich przedstawień, nie ufa ich weryzmowi, sugestywności, mimetycznej iluzoryczności. Groza, cierpienie, zło przedstawione nie naruszają w istocie bezpiecznej pozycji konesera obrazów, nawet najbardziej przejmujących; niosą one prawdę, która nie wymusza życiowych konsekwencji. Prus, entuzjasta wiedzy naukowej, jako artysta staje się mimowolnym antagonistą tak czystej nauki, jak i czystej sztuki, dla których są to przypadki i tematy.

Choć należą do różnych grup społecznych, dziewczynka i pan Tomasz zostają z nich wyłączeni na skutek swego okaleczenia i samotności; ta ostatnia jest, być może, kolejnym, ukrytym tematem noweli, zwłaszcza że swoją samotność oboje jeszcze potęgują dążeniami ku „wyższym” wartościom. Dziewczynka w znamiennych, usymbolizowanych przez autora praktykach postępuje analogicznie do pana Tomasza. Narrator powiadamia czytelnika, że jej największą przyjemnością w poprzednim miejscu zamieszkania były „podróże do dwu całkiem odmiennych światów: do piwnicy i na strych” (K, s. 106). Szczególnie na strychu lubiła wpatrywać się przez małe okienko w słońce. Wydobywając się z całkowicie ciemnej piwnicy, kieruje się ku słoń-

²⁸ B. PRUS: *Słówek o krytyce pozytywnej*. W: *Polska krytyka literacka (1800—1918). Materiały*. T. 3. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Przygotowała J. KULCZYCKA-SALONI et al. Warszawa 1959, s. 385.

cu, którego promienie wywołują w jej umyśle, niczym na ekranie, odbicia okruchów pamięci. Opis sugestywnie przywołuje Platońską jaskinię:

Na strychu częściej niż w pokoju świeciło słońce, a gdy dziewczynka skierowała na nie przygasłe oczy, zdawało jej się, że coś widzi. W wyobraźni budziły się cienie kształtów i barw, ale takie niewyraźne i pierzchliwe, że nic przypomnieć sobie nie mogła...

K, s. 106

Idea Platońska nie jest wiele warta w świecie Prusa, jeśli jej adoracja niesie pogardę dla realnego świata lub tylko wyraża pragnienie wymknięcia się powinnościom istnienia. W tym kontekście paralela dziewczynka — pan Tomasz jeszcze bardziej się utwierdza: oboje uciekają „w górę”, w świat idei niemożliwych do uchwycenia, prowadzących do rozczarowania, frustracji, resentymentu. Dlatego idealizm Prusa nie ma Platońskiej proveniencji, ale jest oparty na Taine’owskim rozumieniu idei:

Rzeczy przechodzą od rzeczywistości do ideału, gdy artysta odtwarza je, modyfikując odpowiednio do swej idei, a modyfikuje je odpowiednio do swej idei, gdy rozumiejąc i wydostając z nich jakąś cechę ważną, zmienia systematycznie stosunki naturalne ich części, aby uczynić tę cechę widoczną i bardziej panującą²⁹.

Autor *Katarynki* jest pewien, że to, co istotne, znajduje się tu, na ziemi: w mieszkaniu i na podwórzu. Dlatego narrator tak pobłażliwie mówi o roli sztuki w życiu pana Tomasza, a Prus kronikarz o przesadnym umiławianiu sztuki przez współczesnych mu, wykształconych Polaków. Dziwnie to brzmi, jeśli wychodzi spod pióra artysty, ale sprzeczność jest pozorna. Pisarz daje do zrozumienia, że nie sama sztuka jest istotna ani nawet problem, który przedstawia, ale to, co się za jej sprawą dzieje z odbiorcą. Inaczej mówiąc, modyfikuje proste rozumienie realizmu: nie chodzi już o naśladowanie rzeczywistości, ale o uczynienie jej widzialną w takim stopniu, aby widzenie stało się tożsame z wiedzą i zbliżyło się do doświadczenia, do którego obraz odsyła lub które ewokuje.

Ten problem musiał Prusa trapić i wpłynął pewnie na subtelne sensory utworu. Wiadomość o chorobie, przyniesiona przez rozpoznające spojrzenie, nie wikła bohatera w odpowiedzialność za stan dziewczynki, ale tworzy w jego umyśle obraz jej losu, który jest typową częścią całości (*pars pro toto*) — tysięcy niezawinionych i niezrozumiałych cierpień. Aby przełamać takie ujęcie rzeczywistości, Prus narusza opozycję spojrzenie — przedmiot ingerencją innego zmysłu, który rozbija nieme przedstawienie. Muzyka okazuje się skuteczniejsza

²⁹ H. TAINE: *Filozofia sztuki*. Przeł. A. SYGIETŃSKI. T. 2. Lwów 1911, s. 123—124.

od obrazu i języka dla prowokacji emocjonalnej; powoduje nagłe skupienie uwagi i emocji pana Tomasza. Szarpie jego nerwy, ale zmusza przy tym do chwilowego odwrócenia się od siebie samego, od sztuki, którą podziwiał właśnie za to, że odrywała od banalności i brzydoty świata mijanego codziennie na ulicy. I wtedy dzieje się coś zaskakującego: rozwścieczony dźwiękami katarynki pan Tomasz podbiega do okna i patrzy jak wcześniej, jednak to spojrzenie ma nareszcie konsekwencje. Dlaczego? Dzięki muzyce? Polubił nagle jej dźwięk? Raczej nie; melodia tej katarynki „mecenasa mało nie przyprawiła o apopleksję” (K, s. 108). Teraz uczestniczny jednak w innym spojrzeniu niż jego własne. Nie może go unieważnić, gdyż jest szantażowany kalectwem dziecka, które tańczy radośnie przy dźwiękach znienawidzonego przezeń instrumentu:

Spojrzał naprzeciwno.

Mała niewidoma dziewczynka tańczyła po pokoju klaszcząc w ręce. Błada jej twarz zarumieniła się, usta śmiały się, a pomimo to z zastygłych oczu płynęły łzy jak grad.

K, s. 108

Teraz widzi, a to obecnie znaczy: wie, czuje i działa. Wstrętne mu dźwięki splotły się w jego odbiorze z radującą się nimi bohaterką i heteronomiczna całość przytłumiła *cogito* estety, zmieniła perspektywę jego spojrzenia. Podobnie „stereometryczne” widzenie uznawał Prus za niezbywalny warunek każdego humorysty; polegało ono „na sumiennym oglądaniu rzeczy co najmniej z dwu stron: dobrej i złej, małej i wielkiej, ciemnej i jasnej”³⁰. Metaforyczna ślepotą Tomasza i rzeczywista dziewczynki dopełniają się wzajem i wskazują czytelnikowi wizję istnienia z konieczności ograniczonego, niezdolnego do postawy uważnej aktywności. Literatura byłaby w tym rozumieniu propozycją treningu wrażliwości, rodzajem programu symulacyjnego, za którego pomocą odbiorca może rozwinąć pełnię swojej emocjonalnej aktywności. Sam Prus tłumaczy to następująco:

Dla zrozumienia formy zazwyczaj rozkładamy ją; pożytecznym jednak może być dopełnienie jej. [...] Życie dostarcza nam faktów jakby ułamkowych, które np. działają na zmysły, a nie działają na duszę, działają na myśl, a nie działają na uczucie; na pamięć, a nie na obserwację itd. Otóż kompozycja polega na dopełnianiu owych braków³¹.

Stąd muzyka — w kluczowej scenie *Katarynki* — nie działa samodzielnie, ale dopełnia obraz i wspólnie z nim przełamuje hegemonię jednej perspektywy oglądu zjawisk, opartej na wzroku i smaku estetycznym pana Tomasza.

³⁰ Ibidem, s. 384.

³¹ B. PRUS: *Teoria czynu — idee — twórczość artystyczna*. W: *Polskie koncepcje teoretyczno-literackie w wieku XIX. Antologia*. Red. E. CZAPLEJEWICZ, K. RUTKOWSKI. Warszawa 1982.

Obserwacje zostają uzupełnione emocjami, które może wywoływać sztuka. Ta jest dopełnieniem kalekich istnień, którym brakuje wiedzy, wrażliwości, a nade wszystko zdolności pojmowania wspólnoty własnej i cudzej kondycji. W siódmym tomie *Notatek o kompozycji* Prus zapisał pod hasłem: „Plan pisania: Czytelnik winien: Poznać — Odczuć — i przynajmniej w Myśli Rościć”³². Oto emocjonalna pełnia lektury, której modelem jest egzystencjalna kompletność myślącej i czującej jednostki.

Dlatego autor obdziela kalectwem obie strony: bezimienną dziewczynkę i pana Tomasza. Tworzy dwa portrety istnień niekompletnych, które nieudolnie kompensują sobie owe braki ideami „innego świata”. Z tą różnicą, że dziewczynka, w odróżnieniu od pana Tomasza, nie poprzestaje na wycieczkach na strych i marzeniach o zdrowiu, ale utratę wzroku niezdarnie próbuje zastąpić dotykiem — drugim z „niższych zmysłów”: „Najmilszym zajęciem kaleki było dotykać rękoma drobnych przedmiotów i poznawać je” (K, s. 104). Bawiąc się lalką: „Dziewczynka nie wypuszczała jej z rąk, dotykała jej noska, ust, oczu, pieściła się z nią” (K, s. 104). Przedmioty, wbrew pamięci wzrokowej, powierzają teraz swoją tożsamość dotykowi:

Czerwona wiśnia stała się dla niej wiśnią gładką, okrągłą i miękką, błyszczący pieniądz był twardym i dźwięcznym krążkiem, na którym znajdowały się jakieś znaki w płaskorzeźbie.

K, s. 105

W wyniku pogłębiającej się ślepoty dziewczynki doszło do skrócenia dystansu między obserwatorem a przedmiotem. Do podobnego gestu autor przymusza swego bohatera, psuje mu zabawę sztuką, która pozwala panu Tomaszowi odgrodzić się od niemiłych składników rzeczywistości. Nie może on jednak całkowicie uniknąć muzyki kataryniarzy, która przenika bramy i okna kamienic. Dotyka go wbrew jego woli i jest to gombrowiczowskie „dutknięcie”, ponieważ profanuje wrażliwość estetyczną bohatera, narusza jego niepodległość, a także przybliża obce mu sfery społeczne i płciowe. Teraz pan Tomasz nie może już tej muzyki po prostu wykluczyć ze swej percepcji, ponieważ złączyła się ona z obiektem, którego obraz wzrusza go i przejmuje; dała bezimiennej dziewczynce głos i autonomię, pozwalając jej wypowiedzieć się nie tylko przez swoją ślepotę, ale także tańcem i śmiechem. Dotyk, zmysł niższy, staje się w noweli symbolem tej pożądanej przez Prusa funkcji sztuki, budzenia zaangażowania, potrzeby przekroczenia granicy spojrzenia, granicy literackiego realizmu.

Niemal niezauważalnie została przekroczona także druga granica, oddzielająca pana Tomasza od „obywatela X” — bohatera sprawy sądowej, którą

³² B. PRUS: *Literackie notatki o kompozycji*. Wstęp, wybór i oprac. A. MARTUSZEWSKA. Gdańsk 2010, s. 648.

analizuje. A co za tym idzie, rozjaśnia się funkcja tego epizodu w kompozycji noweli. Kluczową przesłanką, która pozwala spadkobiercom próbować podważyć testament jest szaleństwo pana X, czego mają dowodzić kolejne zmiany zapisów w testamencie:

Obywatel X w roku 1872 zapisał swemu siostrzeńcowi folwark, a w roku 1875 — synowcowi kamienicę. Synowiec twierdził, że obywatel X był wariatem w roku 1872, a siostrzeniec dowodził, że X oszalał dopiero w roku 1875. Zaś mąż rodzonej siostry nieboszczyka składał nie ulegające wątpliwości świadectwa, że X i w roku 1872, i w 1875 działał jak obłąkany, a cały swój majątek jeszcze w roku 1869, czyli w epoce zupełnej świadomości, zapisał siostrze.

K, s. 107

Pan Tomasz ma pomóc w ustaleniu, kiedy pan X był wariatem. Rozwiązanie należy do czytelnika, gdyż nie pojawia się w utworze. Nie jest ono skomplikowane, łatwo dostrzec bowiem sprzeczności w argumentach stron. Skoro synowiec twierdzi, że X był szalony już w 1872, to dotyczący go zapis z 1875 roku także byłby nieważny. Nie to jest jednak istotne. Sedno zagadki tkwi w zwodniczo postawionym pytaniu. Teraz nie brzmi ono: kiedy, ale czy w ogóle pan X był wariatem?

Nagle, nieumotywowane zmiany decyzji obywatela X są rzekomym dowodem jego choroby umysłowej, ale takie same wnioski z nieoczekiwanej zmiany postawy pana Tomasza wobec katarynek wyciąga jego lokaj. Nakaz wydany stróżowi, aby ten za 10 złotych miesięcznie wpuszczał na podwórze kataryniarzy wywołuje dezaprobatę służącego:

[...] a mecenas spostrzegł, że jego wierny sługa coś towarzyszowi szeptem do ucha i pokazuje palcem na czoło...

Pan Tomasz uśmiechnął się i jakby dla stwierdzenia ponurych domysłów famulusa wrzucił katarynce dziesiątkę.

K, s. 109

Gest „famulusa” sugerujący, że pan Tomasz ma „kłopoty z głową”, wynika z nielogiczności jego zachowań względem kataryniarzy. Dzięki narratorowi czytelnik zna całkowicie racjonalne motywy bohatera, inaczej niż w przypadku postępku obywatela X. W obu przypadkach hipoteza szaleństwa jest maską niewiedzy lub jej cynicznym wykorzystaniem.

Oto jeszcze jeden składnik utworu, który osłabia ślepy kult obserwacji, co pokazuje, jak dalece Prus był świadom, że racjonalność i naukowość tworzą własne zabobony. Wartość literatury polega na jej podejrzliwości wobec dyskursu nauki i filozofii, na demistyfikacji i krytyce ich redukcjonistycznych założeń. Nie chodzi przy tym o konkurencję na rynku dyscyplin. Wybór literatury, a w jej obrębie poetyki realizmu, jest dla Prusa równoznaczny

z wyborem etycznym, a podejrzliwość nie omija jego własnego podwórka literatury. Nadmierne przejmowanie się Polaków sztuką niepokoi pisarza jako *alibi* dla bezmyślności i obojętności. Podejrzewa on sztukę o sprytne ulokowanie się w przestrzeni opuszczonej przez przeżycie religijne, o uzurpację, do której nie ma prawa, o maskowanie pustki i automatyzmu nowoczesnego życia. Ale czy ta podejrzliwość dosięga jego samego, czy Prus przypadkiem nie odczuwa nieufności także wobec własnej twórczości, czy nie mierzi go jej łatwość podawania się za rzeczywistość, konwencjonalność „filantropijnych chwytów” (chore dziecko)? Jak wobec tego być pisarzem bez poczucia wstydu za uprawiane sztuczki językowe? Wpisana w nowelę odpowiedź brzmi: tylko starając się, aby literatura przekraczała samą siebie i wpływała na życie, jednak bez podsuwania czytelnikowi protez metafizycznych czy religijnych. Prus zdaje się uważać, że zło tego świata jest organiczne: żywi się, pasożytuje na okaleczonym istnieniu, które to zło rodzi, a jako słabe — staje się jego ofiarą. Remedia proponowane w noweli to filantropia i prawo, ale żeby mogły być skuteczne, wymagają aktywności większej niż wypełnianie powinności zawodowych. Prus chciałby najpewniej, aby impulsem dla takiej aktywności była także literatura. Przekonanie o jej społecznej niezbędności wypowiada w cytowanej już analizie *Farysa*:

Otóż celem literatury jest podtrzymywać istnienie i rozwój ducha jednostek i społeczeństw. Nauki ścisłe podtrzymują w ten sposób myśl, nauki społeczne myśl i wolę, a literatura piękna — myśl, uczucie i wolę naszą, tę ostatnią przynajmniej pośrednio³³.

Czy pozytywista powinien być artystą³⁴?

Prus jest naszym starszym bratem w nieszczęściu, o którym zapomnieliśmy, bo czasy PRL-u przedłużyły „przed-nowoczesną” rolę literatury, pojmowaną jako dawanie świadectwa, wzorce postaw, ocalenie języka. Kapitalizm i demokracja, uwalniając literaturę z części jej dotychczasowych zobowiązań, uczyniły ją elementem rynku, pozbawiając zarazem oczywistej funkcji społecznej. Za sprawą tej na pozór skromnej noweli, jaką jest *Katarynka*, czytelnik zyskuje wgląd w rozprzestrzenianie się nowoczesności na wszystkie sfery życia. W fałszywej i zwodniczej humoresce ukrył autor pytania funda-

³³ B. PRUS: „*Farys*”..., s. 287.

³⁴ Świadomie aktualizując sensy noweli, staram się nie odbiec daleko od rekonstrukcji dróg myśli estetycznej i antropologicznej Prusa, jakiej dokonał Maciej Gloger. Zob. M. GLOGER: *Bolesław Prus i dylematy pozytywistycznego światopoglądu*. Bydgoszcz 2007.

mentalne dla artysty końca XIX wieku, m.in.: czy można utrzymać wysoki poziom sztuki i jej demokratyczny charakter? Jak dalece technologia może wspierać sztukę? Czy (i jaka) sztuka jest człowiekowi do życia potrzebna?

Bez względu na odpowiedź Prus pisarz jest przekonany, że sztuka nie może się odwracać od nowoczesnego życia. Jako realista jest przy tym świadom, że sztuka autonomizuje się i odwraca od życia dzięki tęsknocie odbiorcy do postrzegania w doświadczeniu estetycznym alternatywy dla doświadczania rzeczywistości. Dlatego w *Katarynce* daje wielorako do zrozumienia, że wartość sztuki nie wyczerpuje się na jej walorach estetycznych ani — w przypadku realizmu — na zdolności przedstawiania rzeczywistości. Można być ślepym — jak pan Tomasz — patrząc zdrowym okiem na świat. A zatem sztuka, poza ukazywaniem rzeczywistości, ma wartość o tyle, o ile stwarza między ludźmi więzi, prowadzi do zdarzenia wymiany myśli, uczuć i działań. Przyjemność czytania, oglądania i słuchania nie musi wiązać się z eskapizmem, ucieczką od rzeczywistości w sferę fantazji czy fikcji, ale może przez nie być drogą do drugiego człowieka, z którym się tę przyjemność dzieli lub choćby tylko ją obserwuje. W ten sposób Prus połączył poznawczą i estetyczną funkcję obcowania ze sztuką z jej hedonistycznym i popędowym wymiarem, które to połączenie najpełniej ujawnia się i potwierdza właśnie w muzyce. Grażyna Borkowska twierdzi, że Prus

[ma — R.K.] poczucie kryzysu kultury i nauki, które mimo swych osiągnięć, nie wspomagały jednostki w jej trudzie istnienia, pozostawiając ją samotną wobec egzystencji, zagadki śmierci, lęku przed skończonością życia. Wpisanie do Prusowskiej filozofii ideałów szczęścia, doskonałości i użyteczności pozwalało skupić się na tym, co także dla filozofii życia było najistotniejsze: na aktywności jednostki i ekspresji jej przeżyć twórczych i egzystencjalnych. Prus, tak jak filozofowie życia, akcentował rolę niedyskursywnych form poznania, ważnych jako składnik postawy egzystencjalnej [...]³⁵.

Wyznacza więc sobie autor *Katarynki* rolę sumiennego obserwatora rzeczywistości i jej kronikarza. Rzetelność, wiedza, pracowitość, talent, znajomość pisarskiego rzemiosła zostają zaprzężnięte do służby wskazywania na rzeczywistość i diagnozowania jej. Ale w tym opowiadaniu nie istnieje postać spragniona takiej funkcji sztuki. Tę rolę — jak można przypuszczać — wyznaczył autor czytelnikowi noweli. Czy jednak Prus wierzy w tę naszą potrzebę i wartość trudu, który podejmuje? Stefan Szymutko, pisząc w tym kontekście o Sienkiewiczu, zauważa:

Rola strażnika rzeczywistości jest dość monotonna, nużąca, gdy talent i umiejętności predysponują do godniejszych funkcji: pisarz pozytywistycz-

³⁵ G. BORKOWSKA: *Prusa filozofia życia*. W: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”...*, s. 71.

ny to fachowiec zatrudniający się do wykonywania prostych czynności; wirtuoz, który wygrywa proste melodie, artysta — świadomie użytkowy. Pisarze tamtego czasu skwapliwie (z własnej woli, z wyboru...) godzą się na degradację swych literackich umiejętności, ponieważ wierzą w słuszność pozytywistycznego programu podporządkowującego literaturę praktyce społecznej³⁶.

Nawet jeśli teza o samoograniczeniu pisarzy pozytywistycznych jest dyskusyjna (wszak samoograniczenie przyniosło Flaubertowi jego największą powieść), to raczej ma badacz, mówiąc o profesjonalnej rzetelności tego piśarstwa, która dla nowoczesnego czytelnika okazuje się nużącym nadmiarem. Ten bowiem albo jest spragniony sztuki popularnej, prostej w odbiorze i niosącej już nawet nie pocieszenie, ale wytchnienie i rozrywkę po pracy; albo jak pan Tomasz — za pomocą sztuki wyrafinowanej — usiłuje odgrodzić się od masowego tłumu swych współbraci i zaprzeczyć rzeczywistości, której opis już i tak wydzierają literaturze gazety. W tej walce o czytelnika realista przegrywa z twórcą sztuki popularnej, a nawet nie tyle z twórcą, ile z „operatorem” — kataryniarzem.

Prus stawia tę kwestię znacznie subtelniej i bardziej problematycznie, także dla siebie samego: a jeśli to, co istotne między ludźmi (solidarność, współczucie, wsparcie w nieszczęściu), dokonuje się dzięki temu, co artystycznie nieistotne? Nowela nie podejmuje bezpośrednio tego problemu, choć wiemy, że granie kataryniarza do końca „okrutnie drażniło mecenaśa” (K, s. 110). Podtrzymując konflikt subtelного smaku bohatera i wulgarności mechanicznej muzyki, poważny, społecznie zorientowany pisarz realista odciął sobie obie drogi: popularność mierzi go łatwizną i fałszem, parnasizm irytuje nieuprawnionym wywyższaniem się i wyalienowaniem społecznym. Z uporem powtarza więc, że „ważniejszymi dla społeczeństwa są tanie kuchnie aniżeli koncert Patti, ludowe łaźnie aniżeli nowe dekoracje, szkoła rzemieślnicza aniżeli pomnik dla Mickiewicza, itd.”³⁷. Gdzie zatem szukać rozwiązania jego dylematu społecznika i artysty? Nie widać go, a geometryczna przejrzystość kompozycji noweli zaciemnia się w interpretacji jej sensów.

Wróćmy jeszcze raz w miejsce przesilenia konfliktu. Sztuka wysoka nie obudziła w panu Tomaszu społecznika, filantropa, nie zmusiła do przełamania voyeurystyczno-zmysłowych relacji z ludźmi. Uczyniła to pośrednio sztuka niska, plebejska, rozrywkowa, pozbawiona walorów poznawczych, moralnych czy egzystencjalnych. Prus ma już świadomość, że sztuka wysoka traci łączność z masowym odbiorcą, że w życiu tych, o których pisał, większą

³⁶ S. SZYMUTKO: *Trud pokrzepiania serc albo samotność pozytywisty*. W: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*. Red. L. BURSKA, M. ZALESKI. Warszawa 2001, s. 134.

³⁷ B. PRUS: *Słowo o krytyce pozytywnej...*, s. 387.

rolę będzie odgrywać rzemiosło, a wkrótce przemysł rozrywkowy, na czele z muzyką i kinem — spadkobiercami multimedialnych kataryniarzy.

Następne pokolenie całkowicie wyzbędzie się złudzeń: „Dla ludu chleba potrzeba, nie sztuki, a jak będzie miał chleb, to sam sobie drogę znajdzie”³⁸ — stwierdzi krótko Przybyszewski. Ale nie Prus; dla niego przyszła sztuka będzie mieć wartość społeczną, jeśli uda się jej doprowadzić do zetknięcia odległych światów odbiorców. W tym tkwi oryginalność refleksji autora *Lalki*, że nie roztacza przed oczyma czytelnika idyllicznej komunii spełniającej się w przeżywaniu sztuki. W działaniu bohaterów nie ma już symetrii. To pan Tomasz zostaje dotknięty, to on działa. To nie dziewczynka, jej matka, przyjaciółka czy stróż aspirują do sztuki wielbionej przez bohatera, to on się „zniża”. Obie estetyki: elitarna i popularna, są tworzone lub świadomie odbierane przez wąską grupę społeczeństwa. Prus już wie, że organicystyczna, funkcjonalna wizja społeczeństwa jest utopią, a śniona przez Comte’a fizyka ładu społecznego — innym imieniem totalitaryzmu. Wielka powieść realistyczna pierwsza rzuci wyzwanie podobnie niwelującym różnorodność ludzką wizjom, rozbijając mikronarracjami wielkie, teoretyczne modele społeczeństwa pozytywnego. Tym jest przecież m.in. *Lalka*.

Wróćmy zatem na koniec do płaszczyzny metaliterackiej, pytając, czy Prus, mimo swej sceptycznej świadomości, nadal wierzył w moc realistycznej narracji, która potrafiłaby zintegrować wiedzę i obserwację oraz społeczność czytelników? Natrętne pojawianie się luster i spojrzeń w noweli sugeruje, że fundamentem wiedzy o świecie jest uważna obserwacja. Tak wiele tu miejsc ukazujących działanie spojrzeń, jakby autor przekonywał czytelnika do zasady Berkeleyya, że „istnieć, to być postrzeganym”. Ale przez kogo? — sugeruje wywrotowe pytanie autor. Jeśli bowiem alegoria Stendhala ma być aktualna, to literatura — owszem — jest lustrem, ale o załamanych powierzchniach. Obrazy świata inspirowane rzeczywistością nie mogą już opierać się na jednej perspektywie, ale winny być raczej komponowane „kubistycznie”, niczym lubiane przez pozytywistów „studia z natury”, jednak już w rozumieniu Cezanne’owskiego cyklu studiów *Góra St. Victoire*. Nie wybiegajmy tak daleko. Prus nie wie jeszcze, jak to zrobić, ale fantazjuje o tym, aby nasze spojrzenie było wymienne z oglądem innych, aby udzielały nam go nawet rzeczy, które „patrzą” na człowieka:

³⁸ S. PRZYBYSZEWSKI: *Confiteor*. W: IDEM: *Wybór pism*. Oprac. R. TABORSKI. BN I 190. Wrocław 1966, s. 143. Życzliwy stosunek Prusa do Przybyszewskiego nie zmienił sądów autora *Lalki* o społecznej funkcji literatury. Pisząc z uznaniem o poetyckości prozy Z cyklu *wigilii*, Prus zauważa: „Wobec realnych niedoli milionów ludzi — jednostkowe rozpacz i szaleństwa wyglądają bardzo skromnie. Co więcej, jeżeli zjawiska społeczne uczą nas patrzeć z rozwagą na otoczenie i budzą w duszy uczucia dla innych, to znowu drobiazgowo grzebanie się w osobistych zmartwieniach podsyca egoizm”. „Kurier Codzienny” 1899, nr 15 (z 15 stycznia). Cyt. za: B. PRUS: „*obrazy wszystkiego*”..., s. 582.

Pan Tomasz trzydzieści lat chodził ulicą Miodową i nieraz myślał, że się na niej wiele rzeczy zmieniło. Toż samo ulica Miodowa pomyśleć by mogła o nim.

K, s. 98

Może to po prostu ironia humorysty, a może świadomość nadchodzącego perspektywizmu, który niesie zmierzch obiektywności narracji, emancypując każdą obserwację. Prus eksperymentuje ostrożnie, kiedy na przykład w *Lalce* podwaja narrację lub podaje sprzeczne informacje o przyczynie śmierci żony Wokulskiego (napila się czegoś — według Wągrowicza, wysmarowała się — zdaniem Rzeckiego). Różne perspektywy indywidualnego oglądu rzeczywistości nie sumują się w obiektywną wiedzę, ale rozszepiają tożsamość osób, rzeczy i zdarzeń. Bez gwarancji narratora, postacie i czytelnik toną w błędnych informacjach, z których wyciągnąć ich może tylko superarbitr. Taką pozycję autor może realizować już tylko w świecie fikcyjnym. Prus przeczuwał chyba coś jeszcze, mianowicie, że pomnożenie perspektyw najszybciej następuje wśród odbiorców sztuki, którzy połamia lustro — nie dlatego, że przewyższą kompetencje pisarza i obserwatora, ale przeciwnie, dlatego że nie będą w stanie weryfikować oferowanych im, w literackim przebraniu, informacji o świecie. Dysponując w ocenie literatury już niemal wyłącznie „smakiem”, nie będą potrafili ocenić jakości oraz użyteczności „roboty” pisarza.

To wszystko nie zmieni jednak przekonania autora *Katarynki*, że społeczna użyteczność literatury jest fundamentem poważnej twórczości. Trud realisty, polegający na rzetelnym uprawdopodobnianiu fikcji, podejmuje Prus w przekonaniu, że nadal można tworzyć poważną literaturę nie tylko dla jednostek, ale dla społeczeństwa. Po to, abyśmy rozpoznali się w niej — mimo naszych różnic i ograniczeń — realni i prawdziwi. Tej powinności pisarskiej nie porzuci do końca, twierdząc, że literatura dostarcza form pozwalających dostrzec w rzeczywistości regularność i ład — inaczej mówiąc: „typowość”, ponieważ „poeci, literaci [...] oświeclają owe typy, czyli opisują je i dopiero wówczas szeroka publiczność zaczyna je »widzieć« w społeczeństwie, dokoła siebie”³⁹. Przenikliwość autora *Lalki* sprawiła, że zdawał on sobie sprawę, iż rozpoznanie w literaturze obiektywnego obrazu rzeczywistości jest możliwe dzięki zgodzie na jej społeczny, „inter-subiektywny” model, w którym nie zmieści się kosmos każdego pojedynczego istnienia. W społecznie użytecznym lustrze literatury, tu: w analizowanej noweli, czytający inteligent miał rozpoznać los ślepej dziewczynki jako efekt błędu natury i człowieka, któremu należy zaradzić. A jednak, wbrew utylitarystycznemu katechizmowi, autor — na chwilę — brawurowo zmienił perspektywę, stawiając przed

³⁹ „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 25 (z 22 czerwca). Cyt. za: S. HANDLER: *Wprowadzenie*. W: B. PRUS: „*obrazy wszystkiego*”..., s. 17.

oczy czytelnika obraz okaleczonego dziecka, któremu typowość własnego losu musi wydawać się okrutnym szyderstwem. Co „widzi” w tym odbiciu bezimienna, bo typowa, bohaterka noweli?

— Nic nie widzę! — rzekła. — Czy i mama nie widzi mnie w lusterku?

— Widzę cię, moja ptaszyno.

— Jakim sposobem?... — zawołała dziewczynka żałośnie. — Przecie jeżeli ja nie widzę siebie, to już w lustrze nie powinno być nic...

K, s. 104

Konopnicka totalna Przypowieść antropologiczna*

„To”, czyli co?

To opowiadanie ma niezmierzone ambicje przedstawiania. Swoją zachłannością symbolizacji przeczy minimalizmowi realizmu, skromności ukaziwanych rzeczy i pejzaży, nędznej kondycji głównych bohaterów. Na pozór, zdaniem komentatorów, niewiele w nim powodów do namysłu i analiz. „Pisać ocenę noweli — tego karzełka piśmiennictwa — praca to niemiła i mało pożyteczna”¹ — pisał o nowelach i poezjach Konopnickiej w 1891 roku, w „Przeglądzie Powszechnym”, Jasieńczyk. Ale coś go jednak niepokoiło, bo mimo prostoty i maleńkości przedmiotu dodał:

[...] ta ręka [poetki — R.K.] dobywa ze strun owej lutni obok najpiękniejszych melodyj, tak wstrętne tony pesymizmu i tak potworne fałszy bluznierstwa, jak gdyby Szopenhauer i Proudhon przelali w nią wszystkie swe uczucia².

Antoni Januszewski nie zwracał uwagi na podobne drobiazgi zachwycony doskonałą artystycznie realizacją tendencji:

Głęboko odczuty, z wielką siłą i plastyką odmalowany obraz z życia mieszkańców suteryn, znakomicie potęgowany w wyrazie kontrastem

* Współautorem niniejszego tekstu jest Ireneusz Gielata, któremu dziękuję za zgodę na przedruk szkicu w mojej książce.

¹ B. JASIEŃCZYK: *Nowele i poezje Maryi Konopnickiej*. „Przegląd Powszechny” [Kraków] 1891, T. 29, s. 245.

² Ibidem, s. 248.

ponurej rozpacz rodziców i łobuzowskim humorem nie odczuwających groźnej niedoli dzieci. Budzi w czytelniku szczerze współczucie względem wydziedziczonych i chęć gorącą do pracy, by tej niedoli w suterynach nie było. Zaleca się świetnym stylem i językiem. Strona zewnętrzna bez zarzutu³.

Subtelnie i z wielkim znawstwem pisząca o noweli Alina Brodzka jednak się waha:

[...] narrator nie ujawnia wyraźnie, z jakiego punktu dojścia kontroluje swój własny — dawny kąt widzenia. Nie jest rzeczą pewną, czy utwór zawiera spłot dwu spojrzeń oddzielonych upływem lat, czy też w grę wchodzi jedynie taki dystans czasowy, jakiego wymaga każda relacja o zamkniętym zdarzeniu⁴.

Ale już Jan Trznadłowski w klasycznej analizie tego opowiadania nie ma wątpliwości:

Konstrukcja zawartości tekstowej jest zatem nader prosta⁵. Bowiem — jak wyjaśniał wcześniej — chodzi tu o istotę i sens świata przedstawionego — nędzę proletariatu miejskiego, zespół treści ujawnionych i prezentowanych przez literaturę pozytywizmu polskiego w kręgu szerszych zainteresowań społecznych i ideowych publicystów, pisarzy i społeczników tych czasów⁶.

Maciej Kawka, autor jednej z ostatnich analiz utworu, równie zdecydowanie, choć inaczej jeśli idzie o treść swego sądu, stwierdza:

Dominującym strukturalnie jest tu niewątpliwie świat wartości wnoszony przez dziecięcą zabawę, występujący obok w jakiś sposób zobiektywizowanego świata wartości bohaterów dorosłych. Świat zabawy zaś został skonstruowany według klasycznych zasad i *ex definitione* nie zawiera żadnych istotnych wartości⁷.

³ A. JANUSZEWSKI: *Przegląd krytyczny literatury*. „Przewodnik Oświatowy” [Kraków] 1907, T. 7, s. 122.

⁴ A. BRODZKA: *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa 1958, s. 220.

⁵ J. TRZNADŁOWSKI: *Rozdział z dziejów narracji pierwszoosobowej*. „Nasza szkapa” Marii Konopnickiej. W: *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. BARTOSZYŃSKI, M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA, S. SAWICKI. Warszawa 1979.

⁶ Ibidem, s. 105.

⁷ M. KAWKA: *Możliwe światy wartości w noweli Marii Konopnickiej „Nasza Szkapa”*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie”. Z. 165. „Prace Pedagogiczne” 1994, z. 15, s. 78.

Kto więc i o czym do nas mówi w *Naszej szkapie*, w zdaniu: „Zaczęło się to od starego łóżka, cośmy na nim we trzech sypiali”⁸? Co się zaczęło i czym jest owo „to”? Co jest prawdziwym imieniem zaimka?

Niby wiemy. Rodzina Mostowiaków na warszawskim Powiślu. Chora matka, trzech chłopców i ojciec, który właśnie stracił źródło utrzymania, bo Wisła zamarzyła i nie da się wozić żwiru. Pora wyprzedawać rzeczy, aby zdobyć pieniądze na lekarstwa, jedzenie i opał. Kiedy skończą się rzeczy, sprzedadzą klacz — obiekt miłości chłopców. Matki nie ocala. Scena jej pogrzebu kończy opowiadanie.

Czy istotnie właśnie tę historię opowiada narrator? Jego opowieść nie zaczyna się od utraty pracy ojca czy choroby matki, ale od sprzedaży pierwszego przedmiotu. A na czym się kończy? Na trumnie. To ostatnie słowo tekstu: „[...] za nami z głuchym, coraz głuchszym łoskotem padała ziemia na matczyną trumnę” (NS, s. 366). Treścią tego opowiadania, czy raczej zaimka „to”, jest to, co zawiera się między łóżkiem a trumną. Od chwili tego rozpoznania realistyczny kod lektury, jego wyłączność, pęka w uściśku wielkiej figury symbolicznej. Uczuleni na postulaty realizmu, ostrożnie traktujemy taki koncept lektury. Sugerowałby on bowiem, że Konopnicka włącza swój szczególnie, konkretny świat opowiadania w wielki nurt symbolicznego uniwersum. A wtedy historia jest po prostu parabolą, pasożytującą na minimalistycznej opowieści realisty. Komu zatem ufać? Pisarzowi, którego motywacje gwarantują biografia i ideologia epoki, czy narratorowi o pokrętnym statusie dorosłego dziecka, którego skromność skrywa nieposkromione ambicje przedstawienia?

Źle postawione pytania. Ta twarda opozycja wulgaryzuje subtelności tekstu. Jego urok polega na tym, że żadna z wymienionych płaszczyzn nie daje się zredukować; one domagają się równoległej lektury. Odepchnijmy więc tłoczące się proste wykładnie treści rozpostarte między łóżkiem a trumną, takie jak: życie, egzystencja, „kołyska-grób”, „bycie-ku-śmierci”, „rodzenie okrakiem nad grobem”. Niech raczej straszy Miłoszowe „to”, zanim spróbujemy wypełnić je sensem. Na razie poprzestańmy na wskazaniu swego rodzaju fałdu fabuły, który maskuje właściwy początek historii narratora pod historią „pisarza”. Ostrożności w tym względzie uczą przede wszystkim przygody wcześniejszych, znakomitych interpretatorów opowiadania. Cytowany Jan Trznadłowski poświęcił tej zagadce całą drobiazgową analizę, aby stwierdzić, że:

[...] występujący w *Naszej szkapie* narrator ulega rozszczepieniu: w zakresie prezentowanych zdarzeń i sytuacji jest on przekładalny na narratora trze-

⁸ M. KONOPNICKA: *Nasza szkapia*. W: EADEM: *Pisma zebrane*. T. 2: *Nowele*. Red. A. BRODZKA. Warszawa 1974, s. 327. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem NS, po którym podaję numer strony.

cioosobowego, natomiast nie jest przekładalny (lub trudno przekładalny) w zakresie funkcji ekspresywnych⁹.

Starając się rozwiązać problem sprzeczności między „dziecinnymi” wypowiedziami narratora a jego mową literacką, zasugerował rozdział na „narratora-autora” i „narratora-nadawcę”¹⁰. Kłopot w tym, że ten rozdział da się przeprowadzić, tylko oddzielając partie dialogowe od narracyjnych. W tych drugich obie perspektywy: dorosłego i dziecka, są przemieszane. W przeciwieństwie do Trznadłowskiego, Alina Brodzka dostrzega problem i objaśnia go użyciem przez Konopnicką stylizacji:

Sprawa wydaje się zatem oczywista: narracja opowiadacza nie posiada charakteru maksymalnie autentycznego, jest natomiast zdecydowaną i konsekwentną stylizacją: oszczędną, harmonizującą udatnie elementy gwarowe z językiem literackim na zasadniczym podłożu norm tego ostatniego¹¹.

Wspólny jest jednak podmiot tej stylizacji. Rozwiązanie, jakie zastosowała Konopnicka, jest w swej prostocie doskonałe. Jest tylko jeden narrator — dorosły Wincenty, który korzysta z Wicka, z siebie dziecięcego, oraz z zapamiętanych zdarzeń, ludzi, słów i rzeczy. Ta retrospektywna narracja jest teatralizowana niczym monodram, w którym dorosły „odgrywa” siebie dziecięcego, a zarazem komentuje i wzbogaca Wicka świadomością dorosłego, jakby mówił: „Kiedy byłem mały, tak to postrzegałem”.

Dorosły sprzymierzony z dzieckiem w sobie opowiada historię, której bohaterami są przedmioty.

W imię rondla i mózdzierza, i żelazka świętego

Konopnicka tworzy ciągi odsłon, których bohaterami są kolejno sprzedawane rzeczy, często uszkodzone i niekompletne. Miarą ich wartości nie jest wyłącznie ekonomia; nie tworzą jedynie serii towarów, ale szereg katastrof, których rozmiar z trudem maskują ekonomiczna potrzeba i karnawaliczne wygłupy chłopców. Utrata każdego z przedmiotów powoduje poważne zmiany w zachowaniach domowników: pogarsza jakość życia, odsłania pustkę, kpi z pamięci ciała oswojonego z przestrzenią. Rozdwojona narracja nieustannie pobudza, aktywizuje tę bolesną sprzeczność między postawą

⁹ J. TRZNADŁOWSKI: *Rozdział z dziejów narracji pierwszoosobowej...*, s. 109.

¹⁰ Ibidem, s. 112.

¹¹ A. BRODZKA: *O nowelach Marii Konopnickiej...*, s. 221.

dziecięcą i dojrzałą. Chłopcy, nierozumnie sprzymierzeni z czasem i ekonomią, radośnie pracują nad pustoszeniem domu. Nawet ojciec godzi się bez trudu na świat bez rzeczy: „Co chłopakom po łóżku, Anulka? Sypiam ja na ziemi, to i oni mogą” (NS, s. 327). Tylko matka martwi się jakby ponad miarę. Sprzedaż szafy doskonale obrazuje te różnice. Dzieci odkrywają śmietnik; radośnie gospodarują przedmiotami zapomnianymi. Ich zlekceważona użyteczność otwiera się na dowolność zabawy. Taki przedmiot służy do wszystkiego, niczym *signifiant*, o którego znaczeniu zapomniano lub jest nieistotne.

Inaczej matka. Drażniąca siła jej wzroku sprawia, że ojciec, przerywając jedzenie, natychmiast przystępuje do zamaskowania jasnej plamy na ścianie, znaku po szafie. Choć motywacje tego działania nie są oczywiste. Cała scena opiera się na komunikacji gestami, a ich sens nie od razu staje się zrozumiały. Smutny wzrok matki wpatrzonej w bielszy fragment ściany jest tak drażniący, że ojciec przerywa jedzenie i wiesza jej suknie na ścianie, maskując w ten sposób puste miejsce po szafie. Dziwna procedura i znacząco dokładny opis wieszanych sukien (suknia od święta i codzienna).

Co tu boli? Plama ujawniająca brud, kolejne świadectwo nędzy, brak mebla? Działania ojca mają podwójny sens. Zarówno ukrywają, jak i wystawiają na pokaz, a nawet przede wszystkim wystawiają. Suknie zostają matce „przed-stawione”, co ma znaczyć: „Nic się nie stało, są dalej w tym samym miejscu”; mają więc reprezentować coś, czego nie ma, stworzyć iluzję, że nic się nie stało. Zabieg ojca osiąga jednak skutek przeciwny — ujawnia, że zniknął ostatni przyczółek prywatności i intymności. Delikatna równowaga między wspólnotą i intymnością domowego bytowania członków rodziny zostaje zburzona. To efekt nędzy i choroby, które „rozbierają” człowieka i wystawiają nagiego i bezbronnego na widok cudzych oczu.

Coraz wyraźniej widać w opowiadaniu, jak pozbywanie się rzeczy przywołuje nieludzkie „to”, które nie ma jeszcze nazwy. I oto nagle, jakby w odpowiedzi na tę lekkość, z jaką rzeczy wypływają przez próg domu, pojawia się opór i niezgoda na sprzedaż trzech przedmiotów. Czytelnik odkrywa niewidoczną wcześniej granicę oddzielającą jedne przedmioty od drugich, wyraźną między nimi hierarchię. Dzieje się tak, kiedy Felek

Pewnego dnia obchodząc izbę i poglądając po ścianach wykrzyknął nagle:

— A rondel, proszę ojca! A moździerz! A żelazko!...

Struchleliśmy słuchając. Rondel, moździerz i żelazko — to były niemal klejnoty rodzinne. Na półce wprost drzwi ustawione błyszczały olśniewające, złote prawie. Środkowe miejsce zajmował rondel. Jak zapamiętać mogę, nigdy nie widział, żeby się w tym rondlu co gotowało. Byłoby to profanacją po prostu. Co sobotę wszakże czyściła go matka cegłą lub popiołem i tak, świecący, stał z wystawionym na izbę uchem, błyska-

jąc w same oczy, gdy się do stacji wchodziło. Przy nim stał moździerz z tłuczkiem z jednej strony, a żelazko z drugiej. [...] Matka zdejmowała go raz do roku tylko, w Wielki Piątek, aby w nim tłuc cynamon do wielkanocnego placka [...].

Żelazko także nader rzadko zstępowało z wyżyn półki na poziom naszego codziennego życia. Matka prasowała nim tylko półkoszulki niedzielne ojca i swoje tiulowe czepki; reszta bielizny szła pod maglownicę.

NS, s. 334—335

Niespodziana transgresja Felka — „skończonego libertyna” — sprawia, że nagle przestajemy rozumieć bohaterów. Nie wiadomo dlaczego, trzy przedmioty zostają wyłączone z szeregu pozostałych, i to tak ostro, że sama myśl o ich sprzedaży przyprowadza bohaterów o świętą grozę. Styl narracji się zmienia, pełno w niej teraz określeń i konotacji religijnych: profanacja, Wielki Piątek, „zstępowało”, „niedzielne półkoszulki”, chrzest, bierzmowanie.

Najłatwiej uzasadnić zmianę stylu.

Dorosły narrator spieszy z pomocą sobie dziecięcemu, podsuwając odniesienia religijne i wprowadzając patetyczny styl; dostarcza wzniosłej formy, z Trójcą Świętą włącznie, aby wypowiedzieć rangę tych trzech umieszczonych wysoko — w tradycyjnym miejscu krzyża — przedmiotów. Trudniej wskazać, dlaczego akurat te są tak ważne. Konopnicka blokuje łatwą ekonomicznego uzasadnienia. Rondel jest dziurawy, moździerz ma złamany tłuczek, a żelazko jest przepalone. Miarą ich wartości jest nieużyteczność, czy raczej ich nieużywanie, to ono — mówiąc słowami Waltera Benjamina — „ściera z rzeczy piętno towaru”. Ale coś jeszcze, czy raczej ktoś, stoi za ich odrębnością. Jedyną osobą, która może podjąć decyzję o sprzedaży, jest matka, i przez żadnego z członków rodziny nie jest to kwestionowane. Ona jest ich depozytariuszką i kapłanką kultu przez nie symbolizowanego. W nędznej, ogołoconej z rzeczy izbie, Konopnicka umieszcza chorą kobietę i insygnia jej kulturowej mądrości, jaka wyraża się w trosce o rzeczy, które współtworzą rytuały domu, broniąc go przed tym, co na zewnątrz, a co stara się uporczywie przekroczyć granicę progu¹². To jest właśnie owo „to”, co zaczęło się od starego łóżka. Kiedy znikną rzeczy, różnica między domem i tym, co poza nim, radykalnie się zmniejszy, obie przestrzenie zaczną się upodabniać.

¹² Artystyczna doskonałość tego przetworzenia potwierdza słowa Tadeusza Budrewicza, że „najlepsze efekty artystyczne przy zastosowaniu stylu, przeniesionego z tekstów liturgicznych, osiąga poetka wtedy, gdy tym odwołaniom nie towarzyszą dodatkowe akcenty polemiki ideowej”. T. BUDREWICZ: *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 67.

Gdzie ta szkapa?

Dopiero kiedy mija ponad połowa opowiadania, pojawia się tytułowa bohaterka. I od razu ustanawia opozycyjną parę z omawianymi trzema przedmiotami. I znów Konopnicka sięga do sakralnej leksyki, aby wyrazić przerażenie chłopców na wieść o sprzedaży konia: „Struchleliśmy słuchając” (NS, s. 334). I podobnie jak wcześniej, świętej grozie bohaterów odpowiada stylistyczne wzmocnienie opisu szkapy. Przypisane jej przez narratora cechy windują spracowaną klacz na poziom absolutu:

Szkapę kochaliśmy niezmiernie. Jak tylko zapamiętam, na świecie był ojciec, matka i szkapa. Felka potem dopiero bociany przyniosły, Piotrusia także, ale szkapa należała do rzędu tych istot, które są zawsze. Są, bo są. Wyobrazić sobie po prostu nie mogłem ani jej początku, ani też jej końca. Szkapa należała do nas, a my do niej, ani my od niej, ani ona od nas nie mogła się odłączyć. Było to tak naturalne, że m zgoła nie pojmował innego porządku rzeczy. Kogo by tam brakło w naszej gromadce, to by brakło, ale nigdy szkapy.

NS, s. 349

Kto to mówi? Dziecko czy dorosły? A może psychika dziecka została ujęta w mowę wykształconego dorosłego. Tak, i jeszcze więcej, narrator dziecięcy, dorosły i autorski używają tych samych słów, aby wypowiedzieć coś innego. Teraz ważny jest sens artykulacji tego fragmentu przez samą pisarkę. Jej narracja wypowiada, przez pewien nadmiar atrybutów przyznanych klaczy, alegorię natury — przyrody, powiedzieliby pozytywiści. Ta bowiem jest zawsze — jest, bo jest — należy do nas, a my do niej, ani my od niej, ani ona od nas nie może się odłączyć.

Inaczej niż sprzedane przedmioty, szkapa wraca, aby zawieźć ciało matki na cmentarz. A ponieważ jest nie tylko koniem, ale także alegorią natury, wraca wiosną, triumfalnie, z gorzkim dla człowieka przepychem zmartwychwstania po zimie. „Poranek był majowy, promienne słońce zalewało blaskiem ulice, most, Wisłę; z każdej akacji, z każdego gzymsu świerkały wróble” (NS, s. 363—364).

Zatrzymajmy na chwilę lekturę. Niech postacie zastygną na moment w pozie konfliktu. Oddzielone granicą domowego progu: szkapa — triumfująca nad jednostkowym losem człowieka, odrodzona, umajona przyroda, zwierzęca postać Kory, i matka — pozytywistyczna westalka w domu ogołoconym z lar i penatów.

Na tym etapie lektury opowiadanie łatwo poddaje się upraszczającej wykładni. Opozycja kultury i natury porządkuje nam gmatwaninę sensów

w przejrzystą alegorię odwiecznej walki człowieka z naturą, w której matka, kapłanka domowego ogniska, ukazuje, że dom to stan świadomości więzi łączących ludzi i rzeczy. Czyżby tylko tyle zostało nam ze skomplikowanej materii utworu? Alegoria to może skuteczny chwyt perswazyjny, ale niebezpieczny w literaturze, zwłaszcza realistycznej. Często wulgarnie modeluje, upraszcza, uogólnia sensy konkretne, jednostkowe i niepowtarzalne. Ale przecież tu nie kończy się opowiadanie. Przed nami scena najwspanialsza — powrót z pogrzebu.

Możliwe, że szkapę Maria Konopnicka przywiozła z Włoch. We *Wrażeniach z podróży* podtytuł jednego z rozdziałów brzmi *Nasza szkapę*. Była to kłacz zawiadowcy stacji w Lavis. Razem z rumakiem pożyczonym z pobliskiego zameczku ciągnęła bryczkę, którą podróżowała Konopnicka.

Co do szkapę pocztowej, było to bardzo pocziwe zwierzę, w sam raz dla turysty stworzone.

Pociągnąwszy mało wiele drobnym, gospodarskim truchcikiem, podnosiła ona łeb do góry, spoglądała melancholicznie na prawo i lewo, a jeśli jej się co pięknem wydało, stawała. Między górami Tyrolu wszędzie czaro-dziejstw tyle, że trudno się było spierać z nią co do trafności jej artystycznych instynktów; niemniej jednak, przyznać muszę, iż trochę za często zdarzały się te chwile zachwyty, i była pewna uzasadniona obawa, że zanocujemy na „Bühling” lub „Essler”, tembardziej, że i koń z zamku rycersko stosował się do marzycielskich usposobień towarzyszki swojej i także przystawał chętnie. Wtedy, szkapę nasza zakładała wielki swój, ciężki łeb na jego gibką szyję i przymrużywszy oczy, zaczynała rozkosznie drzemać¹³.

Melancholijne spojrzenia musiały utkwąć w pamięci pisarki, skoro i szkapę Mostowiaków zachowuje się podobnie, „melancholicznie zwróciwszy ślepe, zbiełałe oko w słońce” (NS, s. 365). Obie są też równie łagodne. Na tym jednak kończą się analogie, a zaczynają trudno pojmowalne różnice. Scena radosnego powrotu dzieci z pogrzebu matki budziła od początku kontrowersje. Cytowany już Jasieńczyk pisze:

Wracając wreszcie z cmentarza, urządzają tryumfalny pochód ze szkapę, przybraną ich rękami w zieleni i kwiaty. Oczywiście, że obrazek taki, w którym widzimy profanację najświętszych uczuć, przedstawioną w sposób niby najniewinniej komiczny, po prostu niemoralnym nazwać potrzeba¹⁴.

Tym razem trzeba się z autorem tych słów całkowicie zgodzić. Alina Brodzka także wydaje się zaskoczona finałem opowiadania. Według niej,

¹³ M. KONOPNICKA: *Wrażenia z podróży*. Warszawa 1884, s. 174.

¹⁴ B. JASIEŃCZYK: *Nowele i poezje Maryi Konopnickiej...*, s. 247.

Konopnicka miała na celu zbudowanie bolesnej, egzystencjalnej ironii. Jednocześnie jednak badaczka zaznacza, że to figura „nie tak znamienna dla autorki *Martwej natury*”¹⁵. I ma rację, bo nie o ironię tu idzie. Zacytujmy wreszcie ten fragment:

Zaczął się teraz prawdziwy triumfalny pochód.

Najpierw kroczył Piotruś, nie patrzący drogi, nadeptując małe, świeże, z żółtego piasku sypane grobki dziecięce, ile razy się na wóz obejrzał. Za Piotrusiem szkapą wyrzucała z cichym parskaniem łbem obciążonym kwieciami i zielenią, ja zaś i Felek jak giermkowie, po lewej i po prawej stronie.

Wóz toczył się z wolna, to podnosząc się, to opadając na zapadłych grobach, a za nami z głuchym, coraz głuchszym łoskotem padała ziemia na matczyną trumnę.

NS, s. 366

Dlaczego autorka każe swym bohaterom, koniowi razem z wozem, trawować groby? Wszak to istotnie profanacja, a w polskiej kulturze cmentarza — szczególnie. Jeszcze większe zdumienie budzi dziwaczna topografia cmentarza. Piotruś idący przed szkapą depta grobki dziecięce, za nim jadący wóz wznosi się i opada na starych, zapadających się grobach. Z jakiegoś powodu autorka poświęca realistyczne prawdopodobieństwo dla celu ważniejszego. Ostentacyjnie zawiesza wiarygodność przedstawienia, jakby znów pchała czytelnika w alegorię. Alegoria jest tu jednak wąska, nie daje wykładni ludzkiego losu, a tylko obrazuje „pracę natury” nad niwelacją grobu — wyrazu ludzkiego oporu przed śmiercią i gniciem... Natura i pozornie sprzymierzone z nią nierozumne dziecko traktują groby. Konopnicka jest okrutna, wszak Piotruś depta groby swoich rówieśników, własny grób. Upiorna radość dzieci jeszcze wzmacnia obraz istnień pochłanianych przez pracę czasu i natury. Nie ma się z czego cieszyć, przecież to tylko przyroda powtarza swoje narodziny. Biegące równolegle płaszczyzny narracji „dorosłej” i „dziecięcej” tu się rozstają. Dopiero w obliczu śmierci nasze postawy układają się w opozycję: dziecinność — dojrzałość. Ojciec zostaje przy grobie, ostatnim przedmiocie, za pomocą którego próbujemy zaprzeczyć śmierci. Czytelnik zostaje ze skandalem dziecięcej radości. Śmierć rzadko czyni nas filozofami, częściej jesteśmy dziećmi wobec śmierci, a nasza postawa zwykle sprowadza się do ulgi powracających z pogrzebu, że to nie my tam zostaliśmy. Konopnicka już zapisała tę gorycz, kiedy wspominała cmentarz w Roveredo:

Poza krzyżami, na gładko wyrównanej ziemi, sterczą równoległe płaskie, okrągławe, nie wyższe nad pół łokcia kamienie, z wrytą na nich liczbą po-

¹⁵ A. BRODZKA: *O nowelach Marii Konopnickiej...*, s. 225.

rządkową grobu. A tak — lud się tu bezimiennie w ziemię rządami kładzie, z piasku nawet mogiły nad ziemię nie mając. Ale jest liczbą¹⁶.

I groby umrzeć mogą...

Wiele lektur *Naszej szkap*y kończyło się w tym miejscu, wstydliwie skrywając, że nie rozumiemy użytego przez autorkę porównania: „[...] jak giermkowie” (NS, s. 366). Rozwiązanie przyszło przypadkiem, podczas lektury klasycznej monografii Philippe’a Ariès’a *Człowiek i śmierć*.

Oto ów fragment:

Tryumf śmierci to temat równie częsty jak *artes moriendi* i tańce śmierci, współczesny im albo i starszy. Treść jest inna; to już nie bezpośrednie starcie się człowieka ze śmiercią, lecz świadectwo jej powszechnej władzy: śmierć, mumia albo szkielet, stoi ze swoją bronią-emblemem w ręce i prowadzi ogromny, powoli jadący wóz zaprzężony w woły. Poznajemy ciężką maszynę używaną podczas uroczystości, wzorowaną na scenach mitologicznych i przeznaczoną na wielkie wjazdy książąt odwiedzających swoje zacne miasta, ale tutaj książęcymi emblematami są czaszki i kości. Wóz mógłby też pochodzić z książęcych konduktów pogrzebowych i wieść „wyobrażenie” ciała z wosku lub z drewna, wystrojone na obrzęd pogrzebowy i przypominające prawdziwe ciało, albo wreszcie trumnę okrytą całunem [...].

¹⁶ M. KONOPNICKA: *Wrażenia z podróży...*, s. 16. Literatura ma być według autorki wyrazem niezgody na tę niwelację pojedynczego istnienia, bez względu na to, czy stoi za tym liczba, czy martwy język. „Dobrze jest bowiem zanalizować, niekiedy łąza po łązie, krzywdę po krzywdzie, jakąś ciemną dolę, z której nazwą oswoiliśmy się już tak dalece, że ani na sercu naszym, ani na uchu nawet nie robi wrażenia. Sierota, sługa, nędzarz są to wyrazy, które powtarzamy tak zimno, tak obojętnie, jakby one nie ryły się głoskami płomieni na czole tych, którzy je noszą jak kłatwę przez życie; i jest to wielką zasługą autora, że zmusza nas niejako do wejścia w pełne boleści szczegóły takich pojęć, które przywykliśmy brać syntetycznie, jako cyfrę rachunku na przykład”. Tak pisała KONOPNICKA o *Sierocej doli* Prusa w omówieniu: *Pisma Bolesława Prusa. T. 1. „Kłosa”* 1881, nr 850.

Nowej i zaskakującej inspiracji do analizy tego fragmentu dostarcza Lena Magnone w artykule *Traumatyczny realizm*, pisząc o podobnej „parze” w malarstwie Courbeta: „Pierwszym słowem realizmu było płótno Courbeta »*L’enterrement à Ornans*«, dzieło, które swych współczesnych zszokowało nie mniej, niż późniejszy »*Origine*«. Właściwie artysta podejmuje tu ten sam temat, ewoluując jednak od trumny do łóżka, od dziury w ziemi do dziury w matce”. L. MAGNONE: *Traumatyczny Realizm*. W: „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Seria Literacka. T. 12: *Rewolucja pod spodem*. Red. P. CZAPLIŃSKI, Z. PRZYCHODNIAK, P. ŚLIWIŃSKI. Poznań 2005.

Niezależnie jednak od wyglądu wóz jest machiną wojenną, machiną niszczącą, która miażdży pod kołami — a nawet tylko pod ciężarem swojego złowieszczonego cienia — tłumy ludzi wszelkiego wieku i stanu [...].

Jest to więc uosobienie ślepego losu... [...] Ofiary, które powaliła na ziemię w swej powolnej jeździe, niczego nie podejrzewały: zaskoczyła je nieświadome we śnie [...].

Śmierć triumfalna dąży prosto przed siebie, jak ślepiec. W swoich hekatombach oszczędza najniešťczęśliwszych, kaleki, nędzarzy, którzy ją błagają o położenie kresu ich męczarniom, a także zrozpaczoną młodzień, która biegnie, aby wystawić się na jej ciosy, ale przybywa za późno. Jednych pozostawia żywych na skraju drogi i nie zwalnia jazdy, aby zaczekać na innych¹⁷.

Konopnicka napisała świecki, postdarwinowski triumf śmierci naturalnej. Nie przepisała po prostu średniowiecznego motywu¹⁸. Nie jest to też powtórzenie Wolterowskiego *Poematu o zburzeniu Lizbony*. Kryzys jest poważniejszy niż tam. Natura jest niszcząca i chaotyczna nie tylko w katastrofach, ale w zwykłym biegu. Właśnie jej uporządkowanie jest najgorsze; jej ład cyklu w nieubłagany sposób niszczy ład ludzkich dzieł i samego człowieka. Szkapo-natura nie jest obcą, straszną, zewnętrzną wobec ludzkiego świata siłą. Jest nasza. To śmierć naturalna, „w-integrowana” w życie. Śmierciożycie. Żywi nas, zachwyca i zabija. „A toć nas ona wszystkich żywi” (NS, s. 349) — powie o szkapie matka, a chłopcy ustroją klacz kwiatami — konkretnymi, swojskimi, znanymi z nazwy: akacje, ostróżki, mlecz, zajęcze maczki. Czy swojskość nazwy rzeczywiście oswaja śmierć z natury? Czy naprawdę jest jeszcze nasza? Tytuł odsłania nieoczekiwanie (zgodnie zatem z przypuszczeniem Aliny Brodzkiej) swą ironię. Wszak wraz z odkryciem Darwina utraciliśmy naturę — dom człowieka i własną w nim wyjątkowość, a staliśmy się podległą jej ewolucyjnym prawom częścią.

Gdzie tu wobec tego miejsce na pozytywne pocieszenie? Może rację ma Jasieńczyk, kreując Konopnicką na wierną uczennicę Schopenhauera? Czas

¹⁷ Ph. ARIÈS: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1989, s. 123—124.

¹⁸ Niewykluczone, że Konopnicka widziała słynny *Triumf Śmierci* w Campo Santo — wielkiej średniowiecznej nekropolii w Pizie. Mury cmentarza pokryte są freskami. Na ścianie północnej widnieją malowidła Bernardo Orcagno: *Triumf śmierci*, *Sąd Ostateczny*, *Piekło*. Józef Ignacy Kraszewski w swych *Kartkach z podróży* opisuje je następująco: „Śmierć, niewiasta stara i ohydna z nietoperzowymi skrzydłami unosi się w górze z kosą... pod nią stoją już łoża ściętych i obalonych ludzi wszelkiego stanu i wieku... [...] Z drugiej strony, chciałem powiedzieć w drugiej pieśni, widać średniowieczną przepyszną kawalkatę, złożoną z pań i panów strojnych, butnych, jakby powracających z łowów. — Ta wesoła gromada szczęśliwców jadąc trafiła na rozwarłe trzy groby... Fantazja poety każde z tych ciał przedstawiła inaczej, trup jeden jest straszliwie zdęty, świeży, wąż zagląda mu do trumny, drugi już się rozlał w robactwo, trzeci zesechł i rozpadł na próchno i kości”. J.I. KRASZEWSKI: *Kartki z podróży 1858—1864 r.* Warszawa 1866, s. 241.

zapytać, co wspólnego z tym mają omawiane wcześniej przedmioty, zwłaszcza trzy najcenniejsze.

Sięgnijmy po jeszcze jeden kontekst, który pomoże w odpowiedzi. Jedną z najśłynniejszych malarskich realizacji triumfu śmierci jest znany tryptyk Hieronima Boscha *Wóz z sianem*. Prawa część przedstawia Raj, lewa — Piekło, środkowa zaś wielki wóz pełen siana, ciągnięty w stronę Piekła przez dziwaczne stwory. Wielkimi kołami miażdży on postacie na drodze lub te, które chcą wspiąć się na szczyt stosu siana, co symbolizuje pragnienie zaszczytów, bogactwa itd. Innych, nie wiadomo dlaczego, zostawia żywych na skraju drogi. Siano u Boscha, jak chce Wilhelm Fraenger, to pieniądze lub głupota („mieć sieczkę w głowie”). Wykładnia jest jasna. Mówiąc słowami Johna Donne’a, cytowanymi przez Ernesta Sabato: „Nikt nie śpi w wozie, którym go wiozą z celi na szafot, a jednak wszyscy śpimy od poczęcia po grób lub też nigdy nie rozbudziliśmy się naprawdę”¹⁹. Zwłaszcza kiedy stawką jest zbawienie — dodałby Bosch. U Konopnickiej nie ma eschatologicznej przestrogi. Punktem granicznym jest grób — słowo „trumna” w tekście. Wóz — inaczej niż u Boscha — zawraca do życia, cykl się powtarza i nigdy nie kończy, krążąc już na zawsze między łóżkiem i trumną. Powstrzymać ruch wozu znaczyłoby zdobyć nieśmiertelność.

Jakie jest zatem pocieszenie oferowane przez autorkę?

Trudne, skromne i pozytywne. To człowiek uzbrojony w kulturę. W *Naszej szkapie* jest nim kobieta unieruchomiona chorobą w przestrzeni domu, z rondlem, moździerzem i żelazkiem nad głową. Matka, strzegąc świętości kuchennego garnka, zdaje się wiedzieć, że przedmioty noszą w sobie pamięć tysięcy lat wydobywania się człowieka z podległości wobec natury, a domowe i rodzinne rytuały w nich skupione są przeciwwagą dla bezładu i dzikości „życia w zgodzie z naturą”. Ponosi klęskę, ale nie może być inaczej. Nie prowadzi to jednak Konopnickiej do nihilizmu, jakim następne pokolenie zareaguje na darwinowski szok. „Tylko bez hysterii” — zdaje się mówić. Można przecież wsadzać kij w szprychy wozu. Praca, wiedza, wolność, ciepły dom, dostatek, brak wojny, troska o zdrowie — fundamentalne banały o życiu bezpiecznym i dostatnim — oto pozytywistyczne antidotum przeciw dzikiej chaotyczności śmierci tkwiącej w nas, w naszej naturze. Nie ma w tym jednak żadnego doktrynerstwa, Konopnicka wypowiada te prawdy bez entuzjazmu, z gorzką rezygnacją, ale i heroicznie, bo odpychając metafizyczne pociechy lub dziecięco bezmyślną radość z „powrotu do życia”.

To pozytywizm starzejący się; to ciągle, uporczywie pozytywna myśl w postawie pokornego kompromisu wobec własnych ograniczeń i wobec tego, co nieuniknione, konieczne, nieprzewidywalne...

¹⁹ E. SABATO: *Pisarz i jego zmary*. Zebrał, przeł. i posłowiem opatrzył R. KALICKI. Kraków 1988, s. 118.

A to wszystko razem, ta droga niespokojna, ta choroba, od początku której wie się, że będzie miała koniec okropny, ta operacja ciężka, która syna ci trzyma godzin trzy pod nożem — i ta śmierć cicha niezmiernie — i te łzy w oczach, które już w wieczność gdzieś patrzą — ta ziemia, co ci dziecko bierze starszym, lepszym prawem wszechrodzicielki — i ta mogiła bardzo droga a bardzo daleka — i te noce bez snu — i ten smutek bez pociechy — to wszystko się życiem nazywa²⁰.

²⁰ List Marii Konopnickiej do Teofila Lenartowicza z 25 lutego 1891 roku, po śmierci syna Tadeusza (12 stycznia 1891). Cyt. za: M. SZYPOWSKA: *Konopnicka jakiej nie znamy*. Warszawa 1990, s. 346.

Taka postawa jest chyba bardziej deklarowana niż realizowana. Grażyna Borkowska zwraca uwagę na ponawiane przez „późną” Konopnicką próby integracji depozytu Darwinowskiego z tęsknotami mistycznymi poetki, m.in. z pomocą romantycznej koncepcji ewolucji ducha. G. BORKOWSKA: „Późna” *poezja Konopnickiej: dopełnienie motywów*. W: *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia — pejzaż — pamięć*. Red. T. BUDREWICZ i M. ZIĘBA. Kraków 2002, s. 182.

Męskość Stasia

wspólna lektura szkolna
nie powinna stanowić przesłanki wystarczającej aby zabić

Zbigniew Herbert, *Rozważania o problemie narodu*

Sienkiewicz to pisarz zbyt ważny dla kultury polskiej, aby
zostawić go dzieciom i politykom.

Ryszard Kosiński

Staś Tarkowski jest synem Francuzki i Polaka, który pracuje w Afryce dla angielskiej kompanii obsługującej Kanał Sueski. Chłopiec uczy się w angielskiej szkole, jest spoufalony z Arabami i Murzynami, mówi po polsku, angielsku, arabsku, francusku, ki-swahili, w narzeczach Dinka i Szylluk, a ojciec — powstaniec — jest źródłem wiedzy o Polsce i jej historii. Tak ryzykownie zarysowana postać, przypominająca kulturowy *patchwork*, zachowuje integralność dzięki fabule inicjacyjnej — *rite de passage* — która wiedzie go od chłopięcości ku męskości. Właśnie schemat zdarzeń i działań bohatera jest tu ważniejszy od jego indywidualnej biografii i doświadczeń sprzed porwania. Choć tak bogato zainicjowane, wielokulturowe ślady nietypowego dorastania chłopca zostały w powieści zintegrowane lub zredukowane w jednym dominującym dyskursie inicjacyjnym, który opisuje modelową i szlachetną konstytucję dojrzałego białego mężczyzny w Afryce. Kiedy ów proces dokona się w finale fabuły, postać młodego bohatera staje się czytelną apologią Europy, w jej szczególnie szlachetnej — polskiej — odmianie. Piszę to bez ironii, w przekonaniu, że wiedza o polskiej rzeczywistości XIX wieku łągodzi imperialny wymiar powieści oraz osłabia — w oczach czytelnika — pełną identyfikację młodego Polaka z białymi kolonizatorami Afryki.

Mimo wyraźnej linii rozwojowej akcji powieści inicjacja jest tu pojęciem nieadekwatnym, bardziej etykietą typu fabuły niż konkretnego rytuału dojrzałości. Kulturowy eklektyzm dojrzewania bohatera oraz nowoczesny światopogląd ojców Stasia i Nell — europejskich inżynierów — kwestionują możliwość jakiegś określonej rytualnej formy przejścia w dojrzałość. Niewątpliwie pozostaje za to fortunne spełnienie inicjacyjnej próby, dzięki czemu Staś udowadnia, że jest już dorosłym mężczyzną.

To znaczy kim?

Najprościej odpowiedzieć na to pytanie, pozostając w bezpiecznym kręgu poetyki powieści przygodowej. „Przygoda”, rozumiana jako odmiana fabuły literackiej, oznacza serię zdarzeń nagłych i nieoczekiwanych, które wyrwywają główną postać z przestrzeni domowej, lub szerzej: cywilizowanej, i stawiają przed nią szereg przeszkód i wyzwań. Podjęcie wyzwania i pokonanie przeszkód przekształca postać w bohatera. U Sienkiewicza potwierdzeniem spektakularnej transformacji dziecka w mężczyznę i dokonania się jego dojrzenia jest depecha angielskiego oficera Glena: „Dzieci są z nami — zdrowe — chłopiec bohater”¹. Staś bez względu na przemiany pozostaje cały czas „bohaterem właściwym”, tzn. takim, którego centralne miejsce pośród innych postaci zostało niezmiennie aż do końca opowieści.

Kiedy jednak pytamy o pozastrukturalne wyznaczniki dojrzałości bohatera, sprawa się komplikuje². Wzorce męskości wciela w powieści pięć postaci mężczyzn: ojciec Stasia, pan Rawlinson (ojciec Nell), dr Clary, kapitan Glen oraz umierający szwajcarski podróżnik — Linde. Mamy zatem trzech inżynierów, oficera i lekarza. Dominacja tych pierwszych jest uderzająca, stąd nie dziwi nas epilog powieści, z którego dowiadujemy się, że Staś, mimo że był bohaterem przygody, kończy politechnikę w Zurychu i pracuje jako inżynier przy budowie tuneli (WPP, s. 390). Zamiana przestrzeni przygody na świat europejskiego (szwajcarskiego!) ładu i rzetelnej profesji wskazuje na niejednoznaczność wymowy utworu Sienkiewicza.

Zgodnie z poglądami pisarza i trendami epoki, Staś reprodukuje wzorzec angielskiego dżentelmena ze szlachetną domieszką polskiej tradycji rycerskiej, a zarazem reprezentuje już nowy typ dziejowego bohatera, o którego upominał się Samuel Smiles w *Żywotach inżynierów* (*Lives of the Engineers*, 1862) — wynalazcę i konstruktora. W nowoczesnym, pozytywnym modelu męskość oznacza m.in. praktyczną wiedzę o budowie i użytkowaniu maszyn. Biały mężczyzna to istota, która nie lęka się techniki i potrafi jej świadomie używać, jak czyni to czternastoletni Staś uczący dorosłego Idrisa obsługiwać sztucer. Widać w tej hierarchii męskich profesji specyfikę późnodzięwnastowiecznej epiki; jej bohater nie tylko wykazuje się heroizmem indywidualnym, ale reprezentuje i wciela triumf nowoczesnego państwa

¹ H. SIENKIEWICZ: *W pustyni i w puszczy*. Warszawa 1963, s. 386. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem WPP, po którym podaję numer strony.

² W artykule pionierskim dla kolonialnej problematyki *W pustyni i w puszczy* Anna Cichoń młody wiek bohatera uważa przede wszystkim za chwyt, który „pozwała na odsunięcie uwagi od kwestii ekonomicznych, zasadniczych przecież dla kolonializmu, i skoncentrowanie się na przygodzie”. A. CICHON: *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej — „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*. „ER(R)GO” 2004, nr 8, s. 94. Zob. też H. WITEK: *Wizerunek obcego. Kultury afrykańskie w relacjach Henryka Sienkiewicza, Mariana Brandysa i Marcina Kydryńskiego*. Warszawa 2009.

— jego polityki i organizacji, którą w powieści najpełniej reprezentują kolonialni technokraci. W kontekście tych wartości dojrzałość bohatera jest spełniona i potwierdzona, kiedy na peryferiach imperium potrafi — choćby w mikroskali — odtworzyć centrum systemu, jaki stanowi nowoczesne państwo. Inaczej jednak niż w Europie, dzikość Afryki wymaga połączenia organizacji, wiedzy i techniki z heroizmem indywidualnym. Mimo wyraźnego dowartościowania cnót nowoczesnych w powieści Sienkiewicz nie pozostawia wątpliwości, że szkoła i praca to tylko ramy dla przygody, która wymaga od bohatera „starych” wartości i czynów.

Wydana w 1912 roku powieść Sienkiewicza jest zanurzona i zadłużona w angielskim dwudziestowiecznym dyskursie o Afryce, zwłaszcza powieściowym. Odmiana gatunkowa, jaką reprezentuje (powieść przygodowa dla młodzieży), czyni z niej wdzięczny materiał do analizy splotu dyskursów: kolonialnego i inicjacyjnego. Z racji tematu, kreacji postaci oraz tła historycznego *W pustyni i w puszczy* wytycza sobie kontekst lektury wykraczający zdecydowanie poza literaturę polską współczesną autorowi. Główny obszar inspiracji lub niezamierzonych podobieństw tkwi w angielskiej powieści przygodowej dla młodzieży, której okres świetności przypada na drugą połowę XIX wieku, jej przesilenie lub schyłek zbiega się zaś ze śmiercią Sienkiewicza³.

Podejmując próbę opisu narracji powieściowej jako realizacji pewnej idei polityki kolonialnej, mamy do dyspozycji dwa ujęcia: po pierwsze, widzieć w utworze Sienkiewicza przypadek fikcji narracyjnej, w której fabuła inicjacyjna (proces symbolicznej transformacji chłopięcości w męskość) jest ściśle powiązana z narracją kolonialną w powieści. W najprostszej ujęciu jest to opowieść o przygodach bohatera, który „posiada” kolonie.

Podejście drugie, daleko bardziej problematyczne i metodologicznie niepewne, polega na badaniu wpływu tych opowieści na rzeczywiste praktyki inicjacyjne czytelników lub ostrożniej — na badaniu świadectw konstruowa-

³ Mam na myśli klasycznych autorów, takich jak: Defoe, Scott, Cooper, Twain, Kipling, ale także pomniejszych, choć niezwykle w tym czasie popularnych, jak np.: George Alfred Henty (około 80 powieści: *With Clive in India* czy *With Roberts to Pretoria*), Henry Riedel Haggard (*Kopalnie króla Salomona*, *Allan Quatermain*, *She*; 25 mln egzemplarzy jego powieści ukazało się między 1868 a 1902 rokiem), Captain Mayne Reid (*Zdzieracze czupryn*, *Dolina bez wyjścia*, *Jeździec bez głowy*, *Wygnańcy w lesie*). Wreszcie relacje podróżników i odkrywców: Henry’ego Mortona Stanleya: *Through the Dark Continent*, *Jak odszukałem Livingstona: podróż* (podług przekł. H. LOREAU. Lwów 1877), *In Darkest Africa* (*W czeluściach Afryki*. Oprac. [z ang.] B. FIŁIPOWICZ. Warszawa 1891); a także książki Havelocka czy Lawrence’a.

Wobec rozległości problemu i obszernego materiału literackiego pomocne były mi trzy angielskie monografie zagadnienia: M. GREEN: *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. London 1980; J. BRISTOW: *Empire Boys: Adventures In A Man’s World*. London 1991; G. DAWSON: *Soldier Heroes: British Adventure, Empire, and the Imagining of Masculinities*. London 1994.

nia w umysłach chłopięcych czytelników fantazji o inicjacji oraz tropienie fantazji wcielonych w formy narracyjne.

Martin Green w swej monografii klasycznej literatury przygodowej stawia zdecydowaną tezę, że proza tego gatunku, powstająca w Anglii w XIX wieku, była w istocie źródłem mitograficznej energii dla brytyjskiego dyskursu imperialnego⁴. Moment inicjujący narodziny gatunku dostrzega w publikacji *Robinsona Crusoe* Daniela Defoe (1719), którego twórczość uznaje za prototyp literackiego imperializmu⁵.

Idee imperialne wpisane w powieść Defoe zapowiadają już wyraźnie rozdwojenie, jakie trapić będzie kolonialne narracje. Chodzi mianowicie o starcie mieszczańsko-kupieckich wartości wzmocnionych przez protestancką etykę pracy z feudalną tradycją podboju, posiadania ziemi i tytułu szlacheckiego oraz panowania nad poddanymi. Dynamikę tego starcia dobrze ukazuje ewolucja angielskiej powieści przygody od Defoe do Scotta i dalej do Kiplinga, w której cnoty mieszczańskie (skromność, przedsiębiorczość, zaradność, oszczędność, brak erotyzmu) zostają zastąpione przez stare wartości feudalne (rycerskość, duma, skłonność do ryzyka, romansowość).

Jak łatwo zauważyć, obie sfery wartości spotykają się w powieści Sienkiewicza, odpowiadając za jej aksjologiczny bałagan, który nie dowodzi jednak pisarskich błędów, lecz potwierdza przynależność autora do kolonialnej rodziny europejskich twórców tego gatunku. Pośród nich umieszcza go też w cytowanej pracy Green, twierdząc, że *W pustyni i w puszczy* „stanowi kolaż motywów z angielskiej powieści przygodowej osiemnastego i dziewiętnastego wieku”⁶. Zwracając uwagę na cudzożywność tekstu Sienkiewicza, Green nie dostrzega konsekwencji tego faktu, tj. wysokiej świadomości gatunkowych konwencji, jakiej dowodzi autor. Sienkiewicz instynktem rasowego pisarza wyczuwał, że nie sposób utrzymać w obrębie jednego gatunku obu sprzecznych wzorców, stąd romans obyczajowy, którego celem jest małżeństwo i domowe obowiązki, zostanie w Europie (w Anglii na przykład twórczość Jane Austin czy George Eliot), natomiast przygoda, poszukiwanie, wędrówka i walka przeniosą się poza kontynent europejski. Podział ten zyska dodatkowo płciową kwalifikację. „Męski romans” będzie synonimem powieści przygodowej.

Aby uniknąć możliwego konfliktu sfery męskiej i kobiecej, autor *W pustyni i w puszczy* podjął znamiennej decyzję, aby obu ojców pozbawić żon, co pokazuje, że sfera kobiecości została usunięta z powieści jako niemieszcząca

⁴ M. GREEN: *Dreams of Adventure...*, s. 3.

⁵ Green bynajmniej nie dokonuje jakiejś ideowej rewizji tego nurtu, a nawet zdaje się z tym literackim mitem sympatyzować. Powieść i jej autora łączy Green także z datą zawarcia unii Anglii ze Szkocją (1707), w czym Defoe uczestniczył jako agent rządu angielskiego. Zob. *ibidem*, s. 5.

⁶ *Ibidem*, s. 303.

się w konwencji „przygodówki” kolonialnej. Zarazem jednak, wiodąc swego bohatera ku męskości, wykształca w nim stopniowo nie tylko cechy wojownika, odkrywcy i kolonizatora, ale także cnoty macierzyńskie, eksponowane w epizodach pokazujących troskę Stasia o zdrowie i bezpieczeństwo Nell. Tym samym autor przygotowuje go do przejścia w przestrzeń romansu domowego, jaki rozpocznie się wraz z powrotem bohaterów do Europy. Zakochanemu Stasiowi, który odwiedza Rawlinsonów w Anglii, ojciec Nell powiada: „Stasiu, powiedz sam, czy jest na świecie człowiek, któremu mógłbym oddać ten mój skarb i to moje kochanie z większą ufnością?” (WPP, s. 390).

Ostatecznie więc ważniejsze okazały się cnoty „domowe”, jako trwalsze i budujące przyszłość bohatera (zawód, praca, rodzina), podczas gdy przygody były jedynie epizodem. Niewykluczone, że ta próba familiaryzacji robinsonady ma swe źródło w bliskiej Sienkiewiczowi powieści Johanna Wyssa *Rodzina Robinsonów szwajcarskich* (1812—1813), w której można dostrzec próbę przełamania podwójnych standardów moralności i heroizmu, obowiązujących w Europie i koloniach. W utopii Wyssa okazuje się, że wartości rodzinne obowiązujące w protestanckiej Europie są równie przydatne dla przetrwania w głuszy. Nieposłuszeństwo, niewiedza, brak dyscypliny któregośkolwiek z członków rodziny grożą katastrofą całej społeczności rozbitków.

Generalnie jednak, w powieściach egzotyczno-przygodowych następuje wyraźne rozejście się wartości domowych i kolonialnych, stąd ten drugi świat — kolonialnej przygody — odbywa się w większości bez kobiet, m.in. aby uniknąć konfliktu między tym, co prywatne (dom, rodzina), a tym, co publiczne (armia, kolonie, interes państwa)⁷. Powieściową historię tego rozejścia się wartości rycerskich i domowych opowiada Scott w *Waverleyu*. Tam tytułowy bohater musi wybrać między męskością buntu (Fergus, szkoccy górale, Flora) a męskością obowiązku i odpowiedzialności (pułkownik Talbot, „angielskość”, Róża). Wybór, jakiego dokonuje bohater, jest symbolicznym wygnaniem przygodowej anarchii w anachroniczną przeszłość lub do kolonii.

Konflikt modeli męskości (europejskie *versus* kolonialne) wprowadza do powieści intrygującą niepewność odnośnie do tego, co ostatecznie konstytuuje męską dojrzałość młodego bohatera: odwaga, sprawność fizyczna, cechy przywódcze czy odpowiedzialność, troska, a nawet czułość wobec dziecka. Rozchwianie to pozwala ostatecznie wyodrębnić jedyny wyraźny atrybut dorosłości, jaki Staś zdobywa po wielu próbach charakteru — jest nim prawo do zabijania, niewątpliwy atrybut mężczyzny w Afryce. Tę prawdę wypowiada lakonicznie Zulus Umslopogaas, bohater powieści Riedera Haggarda

⁷ „Jesteśmy w męskim świecie zdominowanym przez podróż, handel, przygodę i intrygę; jest to świat celibatu, w którym typowy dla fikcji romans lub instytucja małżeństwa są wykpiwane, unikane, lub przynajmniej ignorowane”. E. SAID: *The Pleasures of Imperialism*. In: IDEM: *Culture and Imperialism*. New York 1994, s. 137.

Allan Quatermaine (1897): „Mężczyzna rodzi się, aby zabijać”⁸. I — dodajmy — nie jest to wyłącznie przymus, ale przywilej i przyjemność dojrzałego mężczyzny. Bruno Bettelheim w pracy o rytuałach inicjacji podkreśla, że przykrości, ból czy odraza podczas inicjacji muszą być rekompensowane motywacją pozytywną, na przykład obietnicą późniejszej przyjemności⁹, a tę stanowi przyjemność władania życiem innych stworzeń. Sienkiewicz pokazuje z całą niebezpieczną niewinnością konwencji przygodowej, że jest to przyjemność ponadkulturowa, której coraz rzadziej może doświadczyć nowoczesny Europejczyk.

Oto odsłonięty rdzeń odczarowanych rytuałów społecznego wyzwalańa męskości — nagrodą za podporządkowanie się prawom i powinnościom nowoczesnego społeczeństwa jest przywilej zadawania śmierci dzikim istotom — oczywiście, jeśli posiada się kolonie, ponieważ tylko tam panują nadal „przed-nowoczesne” wartości: swoboda, dzika przyroda, niezależność

i na koniec — wyznaje Sienkiewicz w *Listach z Afryki* — poczucie władzy. Przyjemność, jaka płynie z tego ostatniego poczucia, była dla nas czymś tak niespodziewanym, że nie od razu umieliśmy ją uświadomić. Jednakże tak jest! Życie ucywilizowane pochłania i niezmiernie wydelikaca tę chęć władzy, ale drzemie ona w duszy i budzi się przy pierwszej sposobności, a gdy się rozbudzi, człowiek najbardziej wykwintny, największy sceptyk i pesymista, czuje, że woli rozkazywać, choćby pod równikiem, w jakiej lichej wiosce murzyńskiej, niż słuchać w najwspanialszym z miast Europy. Taka jest natura ludzka¹⁰.

Zadziwiająco szczere jest wyznanie autora, jak i dlaczego władza oraz przemoc przekształcają się w przyjemność. Podwójnie stłumione (przez kulturę i historyczną katastrofę państwa) w Polaku popędy władzy doznają nagle cudownego odrodzenia w Afryce. Naturalność tych popędów zostaje odkryta i rozpoznana jako utracona i zabroniona cywilizowanemu Europejczykowi rozkosz przemocy. Sienkiewicz odkrywa przed zadziwionym czytelnikiem relatywność moralności Europejczyka, który w koloniach może wreszcie uwolnić popędy władzy tłumione prawem i etyką na Starym Kontynencie. Jakże zbieżnie brzmi jego głos z fragmentem *Z genealogii moralności* Nietzschego, wydobywającym straszne „dno”, na którym spoczywa gmach nowoczesnej etyki i prawa. Wystarczy bowiem opuścić jego mury, aby

⁸ Cyt. za: M. GREEN: *Dreams of Adventure...*, s. 230.

⁹ B. BETTELHEIM: *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*. Przekł. i wstęp D. DANEK. Warszawa 1989, s. 163.

¹⁰ H. SIENKIEWICZ: *Listy z Afryki*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 43. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1949, s. 152—153. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem LZA, po którym podaję numer strony.

ci sami [...] ludzie, którzy dzięki obyczajowi, poszanowaniu, zwyczajowi, wdzięczności, a jeszcze bardziej dzięki wzajemnej czujności, zazdrości *inter pares* tak surowo trzymają się w ryzach [...] — gdy wyrwą się na zewnątrz, tam, gdzie zaczyna się ich obczyzna, są niewiele lepsi niż wypuszczone na wolność drapieżniki. Zażywają tam wolności od wszelkiej presji społecznej, w puszczy wynagradzają sobie napięcie, jakie wywołuje wewnątrzspółnotowy pokój, na powrót odzyskują spokój sumienia drapieżców, jako radosne monstra, które może po dokonaniu szeregu mordów, podpaleń, pohańbień, kaźni, odchodzą ze swawolą i równowagą psychiczną, jakby popełnili jedynie sztubacki psikus, odchodzą w przekonaniu, że poeci przez długi czas znów będą mieli co opiewać i sławić¹¹.

Narrator *Listów z Afryki* nie posuwa się nigdzie do deklaracji o przyjemności zadawania śmierci innym istotom niż zwierzęta. Wobec ludzi zadowala go przyjemność rozkazywania lub używania kija (wobec Arabów). Jeszcze inaczej dzieje się w powieści; tam uśmiercenie porywaczy nie cieszy Stasia, lecz powoduje koszmary i wyrzuty sumienia. Symbolicznie natomiast jest ten akt zamknięciem procesu wtajemniczania w trudy dorosłości. Rangę zabijania jako kulminacyjnego punktu inicjacji potwierdza zwłaszcza jego nieodwracalność. Od tej chwili bohater jest „tym” i nie jest już „tamtym”.

Przyjrzyjmy się tej kluczowej figurze inicjacji, jaką jest użycie broni przeciw człowiekowi. Zaczyna się od obietnicy ojca, że Staś otrzyma prezent za dobre świadectwo: „[...] prawdziwy angielski sztucer” (WPP, s. 18), który też w Wigilię dostaje (WPP, s. 38). Strzela z niego jedynie do ptaków (WPP, s. 40), bo wkrótce broń zostanie mu odebrana przez porywaczy. Prawo do broni trzeba teraz potwierdzić męskimi czynami i próbą charakteru, a będą to: bójka z Gebhrem w obronie Nell, kara batów za próbę wykradzenia broni (WPP, s. 84), upokorzona „duma białego człowieka” (WPP, s. 89), troska o dziecko, odmówienie Mahdiemu, gdy ten namawia go do przejścia na islam (WPP, s. 138). Dopiero po tych próbach odzyskuje broń, której używa przeciw dzikiej Afryce: lwu i czterem Arabom. Spełnienie inicjacji zostanie ostatecznie potwierdzone przez ojca, który usprawiedliwi zabójstwo i określi je jako uzasadnione i dojrzałe.

Jak podkreśla Green, w nowoczesnej przygodzie ważnym sprzymierzeńcem bohatera są technika i technologie: broń, Kompas, lekarstwa, mapy, wiedza¹². To nie są jedynie narzędzia, ale potwierdzenie cywilizacyjnej wyższości białego człowieka. Spośród tych przedmiotów broń jest supernarzędziem, które symbolizuje potęgę cywilizacyjną Europejczyka i ustanawia ją natych-

¹¹ F. NIETZSCHE: *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Przeł. G. SOWIŃSKI. Wstęp K. MICHAŁSKI. Kraków 1997, s. 49.

¹² M. GREEN: *Dreams of Adventure...*, s. 23.

miast w Nowym Świecie¹³. Znakomicie rozumiał to Defoe, tworząc scenę, w której Robinson po raz pierwszy wystrzelił na wyspie z karabinu. „Myślę, że był to chyba pierwszy strzał, jaki rozległ się na onej wyspie od stworzenia świata”¹⁴. Strzał ten jest gestem supremacji, który ustanawia związek między chłopięcymi fantazjami o potędze i potężnymi instytucjami publicznymi kolonialnych imperiów¹⁵. W obrębie gatunku, jakim jest powieść przygodowa, dojrzałość sprowadza się do umiejętności przetrwania, jej przywilejem zaś jest prawo do zabijania, które posiada bohater w Afryce, a które zostało mu odebrane w społeczeństwie nowoczesnym. Baty, upokorzenia, poświęcenie dla słabej kobiety, próba wiary, szlachetna wyższość rasy tworzą kolonialny rytuał przejścia, za którym widnieje obietnica nagrody — wejście w kastę mężczyzn wojowników, którzy mogą już zabijać.

Kolonialne imaginarium *W pustyni i w puszczy* jest wyraźnie usymbolizowane w serii aktów odróżniania się i identyfikacji bohatera. Posiadanie i używanie narzędzi technicznych (człowiek cywilizowany), posiadanie wroga (męstwo), spotkanie z Maħdim (próba wiary, tożsamość chrześcijańska), stosunek do Nell i Mei (męskość jako kontrola i opieka nad kobietami), zabijanie (tryumf mocy i sublimacja), protekcja wobec Kalego (władza, prymat rasowy). Powieść kończy powrót do ojców, czyli do Anglii, ale jest to powrót dojrzałego kolonizatora, który zrealizował ojcowski porządek wszędzie, gdzie się znalazł, a uczynił to w rycerskim kostiumie zdjętym z bohaterów romanśów historyczno-przygodowych.

¹³ Wymowny przykład stanowi scena (przejęta zresztą z powieści *Kopalnie króla Salomona*) z filmu *Poszukiwacze zaginionej Arki*, w której Indiana Jones z gestem zdradzającego znudzenie zabija strzałem z rewolweru wymachującego mieczem ogromnego Araba.

¹⁴ D. DEFOE: *Przypadki Robinsona Kruzoa*. Przeł. J. BIRKENMAJER. Warszawa 1974, s. 55. Wśród wielu podobieństw między powieściami dla omawianych tu kwestii znamieną jest scena, w której Nell, za namową Stasia, nadaje imię czarnej służącej: „Mea” (łac. ‘moja’; por. WPP, s. 155). Jest to klisza sceny, w której Robinson podaje swoje imię Piętaszkowi: „[...] nauczyłem go słowa »pan«, dając mu do poznania, że to jest moje imię”. D. DEFOE: *Przypadki Robinsona Kruzoa*..., s. 197. O związkach powieści Sienkiewicza z dziełem Defoe pisała m.in. Jadwiga RUSZAŁA: *Kontekst „Robinsona Crusoe” D. Defoe i „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*. W: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 1991, s. 119—129.

¹⁵ Jeśli uznać broń za kluczowy emblemat tradycyjnej męskości, to raczej miał radykalny feminizm, głosząc hasło: „Take the toys from the boys”. Wspomniana w powieści klęska Gordona w Chartumie i ścięcie mu głowy przez maħdystów spotkała się ze strasznym rewanżem — kampania Kitchenera w 1898 roku doprowadziła do bitwy, w której 11 tysięcy derwiszów zginęło w ciągu 4 godzin. Sienkiewicz informuje o tym w przypisie: „Ostateczny cios derwiszom zadał lord Kitchener, który w wielkiej krwawej bitwie wytepił ich niemal do szczytu, a następnie kazał zrównać z ziemią grób Maħdiego” (WPP, s. 385). Nie informuje za to pisarz o kontrowersyjnym epizodzie związanym z ciałem Maħdiego. Otóż bratanek Gordona kazał wykopać ciało z grobu w Omdurmanie i wykonać pamiątkę z paznokci proroka. Podaje za: J. BRISTOW: *Empire Boys*..., s. 151—152.

Arystokratyczny militarizm, który przygał wraz z osłabieniem wpływu powieści Scotta, wraca w kolonialnych przygodach bohaterów powieści Haggarda, Henty'ego czy Maine Reida, eksponując jednostkową wyższość białych bohaterów nad tłumami tubylców. Już Henryk V powiada u Szekspira, że jeden Anglik wart jest trzech Francuzów, a nowoczesny kolonializm wzmocnił szowinizm narodowy, czyniąc jego bohaterów przedstawicielami cywilizacyjnego sukcesu Europy. Liczne w XIX wieku wersje przygód odkrywców i konkwistadorów utwierdzały w czytelnikach przekonanie o przewadze jakościowej białego człowieka. Kolumb miał powiedzieć, że tysiąc Indian nie dotrzyma trzem Hiszpanom; podboje Meksyku przez Cortesa z 500 ludźmi czy Peru przez Pizarra ze 180 żołnierzami dowodziły tego wyraźnie. W tej aurze mocy mieści się strach, jaki wzbudza sztucer Stasia czy świstawka okrętowa, dzięki której Marlowe (*Jądro ciemności*) rozpędza atakujących tubylców. Epika przygodowa stanowi tym samym niezwykle skuteczny kulturowy lobbying, któremu ulegają zarówno czytelnicy z kręgu imperium, jak i ofiary imperializmu wewnątrz europejskiego. Począwszy od najsłynniejszego imperialnego mitu literackiego, czyli *Robinsona Crusoe*¹⁶, głosi on wezwanie skierowane do młodego mężczyzny (Robinson ma 19 lat), aby ruszył rozszerzać i utrwalać imperium.

Samuel Smiles, wielbiciel Daniela Defoe, nie krył w swym najsłynniejszym dziele, że dla formowania obywatela imperium niezbędnym jest dać mu „poznać cierpienia i pracę, na jakie są narażeni śmieli apostołowie oświaty i wiedzy, niewahający się zapuścić w niezwydane okolice środkowej Afryki”¹⁷. Konserwatywno-liberalne wartości, rozsławione przez Smilesa, znalazły odbicie w kreacjach bohaterów i dydaktyzmie pism dla chłopców. Niezależny obywatel, oszczędny, pracowity, wysportowany, chrześcijanin, świadom swego prymatu rasowego — taka sylwetka wyłania się z kart pism, takich jak: „Boys of England”, „A Young Gentleman's Journal of Sport”, „Fun and Instruction” czy najbardziej popularnego „Boy's Own Paper” (1879—1967; rozchodzących się średnio w 250 tysiącach egzemplarzy tygodniowo)¹⁸.

¹⁶ Do roku 1895 — 166 wydań angielskich, 111 przekładów, 115 przeróbek i 277 imitacji. Zob. M. GREEN: *Dreams of Adventure...*, s. 92.

¹⁷ S. SMILES: *Pomoc własna (SELF-HELP)* [tłum. z ang.]. Warszawa—Kraków 1908, s. 257.

¹⁸ Podaję za: J. BRISTOW: *Empire Boys...*, s. 33. George Orwell kpił z kryptopolityczności magazynów dla chłopców, sugerując, aby sobie wyobrazić lewicowy magazyn dla chłopców, a wtedy natychmiast odkryjemy słabo skrywaną ideologię „przygodówek”. Na dowód przytacza zasłyszany dialog:

„— Czy chłopiec komunista może być skautem towarzyszu?

— Nie, towarzyszu.

— Dlaczego, towarzyszu?

— Ponieważ, towarzyszu, skaut musi salutować przed flagą (Union Jack), która jest symbolem tyranii i opresji”. G. ORWELL: *Boys' Weeklies* (1939). In: IDEM: *Collected Essays*. London 1961, s. 115. Cyt. za: J. BRISTOW: *Empire Boys...*, 47—48.

Przedwczesna transformacja chłopca w mężczyznę wyrastała więc z konwencji przygodowej, która klasyfikowała mężczyznę według głównego kryterium — umiejętności przetrwania w dziczy, stąd łatwo zauważyć, że apogeum tej formy powieściowej zbiega się z kulminacją idei imperialnych, co ciekawe jednak, mit ten pozostaje trwały także u schyłku lub wręcz po kresie imperiów i dalej zajmuje wpływowe miejsce w narracjach kultury popularnej.

Błędem byłoby więc lekceważyć wpływ podobnych opowieści na życie czytelników. Podobnie jak pseudonimy Sienkiewiczowskich bohaterów były szczególnie popularne wśród żołnierzy podziemia i partyzantki w czasie II wojny światowej, także brytyjscy żołnierze walczący w I wojnie światowej uczyli się języka patriotyzmu z popularnych powieści przygodowych Henry'ego czy Haggarda — jak o tym pisze Paul Fussell w *Great War and Modern Memory*. Wpływ ten pokazuje też liczba sprzedanych egzemplarzy; na przykład Kipling do śmierci w 1936 roku sprzedał 7 mln egzemplarzy w Anglii i 9 mln w USA, dzięki czemu był najbardziej skutecznym propagatorem idei imperium w literaturze. Jego rola nie kończyła się na samym pisaniu, był doradcą Cecila Rhodesa, który w 1893 roku założył Stowarzyszenie Wybranych. Grupowało ono stypendystów starannie wyselekcjonowanych (60 z kolonii, 100 z Ameryki i 15 z Niemiec) pod względem zdolności, wysportowania, męstwa i siły moralnej. Mieli oni stanowić przyszłych „wojowników świata”. Sam Rhodes nie krył swych darwinowsko-nietzscheańskich idei: „Jestem barbarzyńcą. Wierzę wraz z Ruskinem, że każdy zdrowy mężczyzna kocha walczyć, a każda kobieta kocha słuchać o tych walkach”¹⁹.

Fabuły i postacie tych powieści stają się figurami, które reprezentują indywidualne pragnienia, instynkty i popędy; ujawniają też kulturową funkcję tej literatury, jej zdolność do adaptowania fantazji czytelnika i pobudzania jej aktywności atrakcyjnymi obrazami przemocy i podboju. Tym sposobem, kreowany podczas lektury obraz ma podwójny kształt — jest formą kultury (książką, filmem) oraz aspektem czytającego podmiotu. Badanie tego procesu może odbywać się tylko na etapie zwrotnym — „wydalania”, kiedy fantazja wraca w postaci tekstu, który ją zapisuje, aby ponownie wywołała swoje samopotwierdzenie w fantazji czytelnika. Lub też inaczej, aby przeniknęła w przestrzeń kultury, gdzie powieściowe imaginarium miesza się z innymi dyskursami: propagandy, edukacji, polityki. Jak pisze Dawson: „Bohaterów nie tworzą czyny, jakich dokonali, ale historie, które są o nich opowiadane”²⁰.

Ogromną rolę w kreowaniu legend o kolonialnych przygodach odegrała prasa sprzymierzona z technologią komunikacji, której rozwój przypada na drugą połowę XIX wieku. Na początku stulecia parowiec do Indii płynął 4 miesiące, w 1836 roku — już 60 dni, a telegraf w 1855 roku potwierdza

¹⁹ M. GREEN: *Dreams of Adventure...*, s. 19.

²⁰ G. DAWSON: *Solider Heroes...*, s. 188.

komunikacyjną spoistość imperium, nie pozwalając zarazem czytelnikowi na weryfikację przerażających często relacji z buntów, zamieszek czy naturalnych niebezpieczeństw grożących Europejczykowi w Indiach lub Afryce²¹.

Obok prasy największy wpływ na trwałość i siłę kulturowego imaginarium imperialnej tężyzny miała powieść przygodowa, która umieszczała bohatera w konkretnej przestrzeni historycznej i geograficznej, gdzie stawał na szczycie rasowej drabiny, a tym samym całego świata. Mimo konwencjonalnych fabuł i niewinności moralnej czy egzystencjalnej bohaterów, rzeczywisty kontekst tych utworów przekształcał je w narracje polityczne. Czy były to mało dziś znane powieści, jak na przykład *Niezwykłe choć prawdziwe przygody kapitana Korkorana* Alfreda Assollanta (1867), czy klasyczne utwory Kiplinga, dzieła te miały w tle wydarzenia, które nadawały im czytelną wymowę ideologiczną. Przykładowo, po 1877 roku czytane były przez odbiorcę, który dowiedział się, że królowa Wiktorja otrzymała nowy tytuł — „cesarzowej Indii”, przez co spełniło się słynne powiedzenie Disraeliego o „klejnocie w koronie”. Czytelnik powieści rozgrywających się na Czarnym Łądzie dowiadywał się z gazet o szybkich postępach kolonizacji Afryki, zwłaszcza w ostatnich dekadach XIX wieku: 1882 — Egipt i Sudan; 1888 — Zanzibar; 1895 — Kenia (Protektorat Afryki Wschodniej). Ale nie tylko tak spektakularne wydarzenia określały recepcję tych utworów. Równie sugestywnie oddziaływały informacje historyczne, geograficzne i społeczne zapisane w narracjach przygodowych; oparte na selekcji i poddane ideologicznej konstrukcji prezentowały świat kolonii jako przestrzeń niekończącej się eksploracji udostępnionej Europejczykowi dzięki koloniom. Tak fantazja o przygodzie stapia się niezauważalnie z fantazją polityczną, której bohaterowie troszcząc się, na pozór, jedynie o siebie i swoich bliskich, dostarczają polityce kolonialnej wpływowego mitu.

Pytając o możliwy wpływ egzotycznych powieści przygodowych na europejskich czytelników, dotykamy wspomnianego już konfliktu wzorców męskości przydatnych w Europie i w koloniach, ale dla reprezentantów praktyki pedagogicznej już sama atrakcyjność tych fabuł, które kontrastowały z nudą i rutyną szkoły oraz z trybem życia w mieszczańskim społeczeństwie, mogła wydawać się niepokojąca. Niezdrowa afekcja groziła wszak chęcią porzucenia obowiązków. Konstruktywność przygody objawia się wtedy, gdy

²¹ Zob. ibidem, s. 87—91. Opowieści o gwałconych kobietach i rozrywanych żywem dzieciach podczas powstania stłumionego krwawo przez Havelocka pobudzały fantazje o zemście i zaspokajały je relacjami o jej spełnieniu. Przykład: 192 zbuntowanych sipajów zostało rozstrzelanych z armat. Świadek napisał do ojca: „[...] był to przerażający widok, ale zarazem bardzo satysfakcjonujący... Kawałki ciał latały dookoła we wszystkich kierunkach” (ibidem, s. 93). Albo opowieść o znalezieniu zwłok córki gen. Wheelera. Żołnierze obcinają jej włosy, dzielą między siebie i obiecują zabić tylu buntowników, ile jest tych włosów i robią to, śpijąc: „Remember the ladies, remember the babies” (ibidem, s. 97).

nie rujnuje ona porządku codzienności. Stąd książki i magazyny przygodowe najczęściej lokowały przygody bohaterów w ich czasie wolnym, jak ma to miejsce u Sienkiewicza, Szklarskiego czy Bahdaja. Przygody Stasia i Nell, choć straszne, dzieją się podczas ferii szkolnych, co nadaje przeżyciom dzieci swego rodzaju rozrywkową ramę.

Jak pisze Bristow, żaden inny dokument nie potwierdza tak wyraźnie związków idei imperialnych z kształtowaniem chłopięcej wyobraźni, jak *Scouting for Boys* Roberta Baden-Powella (1908)²². Był to projekt przejścia od fikcji do życia, ale w głównej mierze program wychowania młodzieży w duchu konserwatywnego patriotyzmu, zgodnie ze specyfiką czasu i autora. Baden-Powell zastosował w praktyce poglądy Smileasa na wychowanie. Już dwa lata po publikacji ogłosił wstąpienie do ruchu 11 tysięcy skautów, z czego ponad połowa pochodziła z niższej klasy średniej²³. Celem obozów, szkoleń, ćwiczeń było nauczenie chłopców, jak przetrwać poza domem. Cecha niezbyt przydatna w nowoczesnym świecie, co oznacza, że jej źródłem jest świat kolonii. Symulowana inicjacja przez skauting opierała się na zasadzie, że dopóki chłopiec nie potrafi przetrwać samodzielnie poza domem, nie może być nazywany mężczyzną. Co istotne, ideały skautingu nie były otwarcie militarne — skaut nie używał broni, a jednak szkolenie, dyscyplina, umiejętność obserwacji, śledzenie i tropienie śladów kojarzyły się jasno z działaniami paramilitarnymi.

Ideał skauta według Baden-Powella miał dwa wyraźne składniki: charakter i zdrowie fizyczne. Na pierwszy składały się: środowisko, honor, obowiązek, samodyscyplina, odpowiedzialność, wiedza praktyczna, odczucie Boga przez studia natury, szczęście, praktyki religijne, *fair play*, pomoc innym, służba społeczeństwu. Zdrowie fizyczne zapewniały natomiast: ćwiczenia na wolnym powietrzu, odpowiedzialność za własny rozwój fizyczny, praktyczna troska o własne zdrowie i higienę²⁴. Kiedy czytamy na pierwszych stronach *W pustyni i w puszczy* opis trybu życia Stasia, widać w nim wyraźnie taki właśnie zespół ćwiczeń praktykowanych przez kolonialnego skauta. Doceniał ten tryb życia ojciec, „wiedząc, że wiosłowanie, konna jazda i ciągłe życie na wolnym powietrzu wzmacnia zdrowie chłopca i rozwija w nim zaradność” (WPP, s. 13).

Powieści przygodowe o tematyce kolonialnej były treningiem wyobraźni dla młodego czytelnika, skauting pozwolił częściowo urzeczywistnić tę fantazję, podporządkowując ją wyraźnie celom pedagogicznym i politycznym. Dydaktyzm gatunku sprawił, że w powieści Sienkiewicza widnieją znamienne redukcje i opuszczenia w prezentacji afrykańskiej rzeczywistości — chodzi przede wszystkim o seksualność i o świadomość polityczną bohaterów.

²² Wydanie polskie: A. MAŁKOWSKI: *Skauting jako system wychowania młodzieży*. Warszawa 1911.

²³ J. BRISTOW: *Empire Boys...*, s. 173.

²⁴ Ibidem, s. 194.

Tymczasem zetknięcie się z nagością tubylców jest jednym z pierwszych doświadczeń Europejczyka w Afryce. „Ujrzeli wówczas nagich ludzi” — zapisał Krzysztof Kolumb pierwszą uwagę na temat Indian w *Dzienniku z wyprawy*, pod datą 11 października 1492 roku. Zanim odsłoni się lawina różnic między Europejczykami a innymi mieszkańcami Afryki, szokuje nagość wielu z nich, która wszakże wkrótce zostaje uznana za naturalną dla tubylców, ponieważ potwierdza — w mniemaniu kolonizatorów — ich bliskie sąsiedztwo ze zwierzętami²⁵. „Wszystko to nagie lub na wpół przybrane” (LzA, s. 45—46) — zapisuje Sienkiewicz w *Listach z Afryki* i jeszcze kilkakrotnie zwróci uwagę na nagie ciała tubylców²⁶. Zetknięcie się z nagością nie powoduje potrzeby moralizowania, lecz często budzi zachwyt pisarza nad zmysłową naturalnością tych ciał.

Widocznie jakiś dziewic-wieczór odbywał się pod tym mangiem lub może dziewczęta kąpały się poprzednio w lagunie, były bowiem zupełnie nagie. Chichocząc otoczyły nas wkoło, zarazem ciekawe i gotowe pierzchnąć za pierwszym znakiem. Ciemne ich ciała wydawały się w jasnym blasku miesięcznym zielonkawe jak stary brąz, białka oczu i zęby połyskiwały w mroku. W ich ruchach, w zupełnej nagości młodych ciał, w spojrzeniach łączyła się jakaś egzotyczna dzikość z zalotnością. [...] Kręcąc się i podskakując przez chwilę wokół nas na kształt fantastycznego korowodu, dziewczęta zaczęły następnie parami lub pojedynczo uciekać — zapewne dlatego, żeby je gonić.

LzA, s. 74

Nagość publiczna jest przekroczeniem europejskiej stratyfikacji płci; akceptowana, utrwała podwójne normy obyczajowe, ale nie oddziela tych sfer od siebie, przez co uruchamia przestrzeń erotycznych fantazji, ujawniając różnicę płci skrywaną w Europie pod strojem. Dyskurs powieściowy opa-

²⁵ Oto obraz murzyńskich dzieci podczas kąpieli: „Małe nasze Murzynki poszły za naszym przykładem i wkrótce całe stadko poczęło się pluskać, czyniąc pozór jakichś czarnych ziemnowodnych zwierzątek. Niektórzy, leżąc spokojnie z wyciągniętymi nogami przy brzegu, podobni byli do kijanek wygrzewających się w słońcu” (LzA, s. 119).

²⁶ „Arabowie, Beduini, Sudańczy, na wpół ubrani, z piersią nagą” (LzA, s. 13). „Widząc te nagie postacie opasane tylko szmatą na biodrach, te czarne ramiona, te białka oczu i te wełniste włosy pokryte skorupą wapna, po raz pierwszy miałem wrażenie, że to już inny świat, prawdziwie egzotyczny” (LzA, s. 41). „Gdy się w takim oświeceniu zobaczy czarne, połyskujące, metalowe ciała murzyńskie — ma się przed sobą prawdziwy obraz afrykański, tak przewyższający wyobrażenia, jakie się miało o tych dziwnych krainach, że oczu nie chce się od niego oderwać” (LzA, s. 117). „Ludzie są wysocy i silni. W czerwonym blasku, który modeluje wybornie tegie muskuły ich piersi i ramion, wyglądają jak posągi wykute z czarnego marmuru lub wyrzeźbione w hebanie. Mężczyźni i kobiety mają tylko przepaski na biodrach, można więc dokładnie przyglądać się kształtom, zwłaszcza, że wszystko to, zapatrzone w nas, trzyma się nieruchomie” (LzA, s. 197).

nowuje erotyczny niepokój, kiedy nagość łączy się z niewinnością. „To są dzieci” — mówi o „czarnych” Linde. Tym sposobem ich nagość sytuowana jest poza erotyczną różnicą, jest naturalna, a przez to umieszczona poza grą pożądania.

O wiele bardziej skomplikowane sensy wynikają z braku refleksji politycznej w powieści, a zwłaszcza zagadkowy jest proces, który pozwolił bohaterom — Polakom — na skok na wyższy poziom integracji — integracji europejskiej. Odpowiedzi nie ułatwia Sienkiewicz piszący o Afryce dla dorosłych czytelników. Jego opisy niemieckiej polityki kolonialnej są pełne aprobaty, a co szczególne, zasadniczo odmienne od obrazów tej nacji znanych nam z nowel i wielu listów. Niemcy uważał na kontynencie przecież za większe zagrożenie dla Polski niż Rosję. Tymczasem w Afryce

Niemcy, by dowieść czarnym, że opieka niemiecka jest — i coś znaczy, muszą od czasu do czasu karcie tamtych zuchwałych koczowników, niebezpiecznych jeszcze i dlatego, że każde ich powstanie wywołuje wrzenie umysłów w całej krainie.

LzA, s. 128

Także pogłoski o okrutnych rządach niemieckich kolonizatorów Sienkiewicz uznaje za przesadzone:

Są to rządy surowe, bo to leży poniekąd w charakterze niemieckim, ale bynajmniej nie mające na celu wytępienia miejscowej ludności. Byłoby to nawet przeciwne interesom niemieckim, bo jeśli, jak wspomniałem, przyszły rozwój kraju ma się oprzeć na pracy czarnych — trzeba więc tych czarnych oszczędzać.

LzA, s. 146

Ich obecność w Afryce w ogóle go nie dziwi i widzi w tym po prostu skutek naturalnego podboju nowych terytoriów: „Otóż Niemcy wzięli swoją część prawem nie gorszym ani nie lepszym niż inni — i rządzą też nie gorzej niż inni” (LzA, s. 147). A w ogóle, niemiecka polityka kolonialna jest zbawienna dla tubylców:

Dawniej gnębili ich własni królikowie, wycinali ich w pień własni sąsiedzi, zagarniali w niewolę Arabowie. Nigdzie zdanie: że najszcześliwsze są te narody, które nie mają historii — nie okazało się większym fałszem. Cała ta kraina była jedną gehenną cierpień, krwi i łez ludzkich. Człowiek był literalnie człowiekowi wilkiem, bo go pożerał. Dziś to ustało wszędzie, dokąd dosięgła ręka i energia niemiecka. Dziś taki nasz przyjaciel, jegomość Muene-Pira, jeśli czasem skosztuje jeszcze ludzkiego bifsztyku, to czyni to rzadko i w największej tajemnicy.

LzA, s. 191

Najbardziej jednak uderzającym w *Listach z Afryki* i w powieści jest brak jakiegokolwiek wspólnoty losu między skolonizowanym Polakiem a tubylczymi mieszkańcami Afryki — kolonizowanymi na oczach Sienkiewicza podróżnika i jego fikcyjnego bohatera przez trzy europejskie nacje: Anglików, Francuzów i Niemców. Nie można tej kwestii odsunąć lub zbyć ją argumentem, że kolonizacja i rozbiory nie należą do tej samej kategorii wydarzeń i doświadczeń. Nie sposób tego zrobić, ponieważ podobne analogie cisnęły się pod pióro publicystów i polityków. Wczesnym i wymownym świadectwem dostrzeżenia podobieństwa losu Polaka i skolonizowanego tubylca jest cytowany już artykuł Ludwika Powidaj *Polacy i Indianie* (zob. s. 45)²⁷.

Sienkiewicz nie tylko nie podjął tej refleksji nad wspólnotą losu historycznego, ale nie zasugerował jej nigdzie — ani w powieści, ani w *Listach z Afryki*²⁸. Ów brak ma, na pozór, jasną wykładnię — w Afryce powstaje wspólnota ponadnarodowa, a nawet ponadhistoryczna, która sprawia, że rozszczepiony kulturowo Staś nie będzie miał tam najmniejszych problemów z tożsamością, zapewnia mu ją bowiem wspólnota rasy. „Taką solidarność między ludźmi jednakiej cery widzi się tylko w Afryce. Nawet Niemcy i Francuzi uważają się tutaj za braci, jak również katolicy i protestanci” (LzA, s. 128) — donosił autor *Bez dogmatu* w korespondencji z Afryki. W powieści o przygodach porwanych dzieci złągodził nieco paradoks oczywistej przynależności Polaka do białych kolonizatorów, dając Stasiowi francuską matkę, przez co bohater w połowie należy do nacji kolonialnej. Niemniej, nie ma to decydującego znaczenia, ponieważ także u samego Sienkiewicza, podczas jego pobytu w Afryce, tożsamość Europejczyka nadbudowuje się nad problematyczną polskością. Fundamentalne dla Europejczyka XIX wieku różnice narodowych kultur zostają tu zawieszone dzięki wydobytej przez kolonialny porządek cywilizacyjnej różnicy między białymi i tubyl-

²⁷ L. POWIDAJ: *Polacy i Indianie*. „Dziennik Literacki” 1864, nr 53, 56. Cyt. za: W: *Publicystyka okresu pozytywizmu 1860—1900. Antologia*. Oprac. S. FITA. Warszawa 2002, s. 30. Por. przypis 23 na stronie 45.

²⁸ A jednak istnieje wyjątek. Świadectwem tego, jak doskonale Sienkiewicz zdawał sobie sprawę z „kolonizacji wewnętrznej”, jest fascynujący i zaniedbywany przez komentatorów fragment *Wirów*, w którym niejaki Szremski krytykuje separatystyczne skłonności swego brata: „Jeśli powiadasz, żeś ty nie Polak, tylko Wołyńiec z polską kulturą, to czemu nie cofniesz się dalej, choćby do Darwina? Toż tak samo mógłbyś powiedzieć, żeś ty nie Polak, ale orangutan albo pithekanthropos z polską kulturą. Co? Ba! — ale ty mówisz jeszcze, że nie chcesz nikogo polonizować? Czy batem, czy więzieniem, czy przymusem religijnym, czy szkołą, czy kneblem na rodzimy język? Powiedz! Bo jeśli nie wypierając się swego narodu będziesz świecił przykładem swej polskiej cnoty publicznej, jeśli dasz komu swój polski głód wolności, swoją polską zdolność rozumienia cudzego bólu, swoją polską miłość, swoją polską nadzieję, swą wiarę w lepszą przyszłość i przejednasz go tym dla Polski — to czy i taką polonizację będziesz uważał za niewczesną i złą politykę?”. H. SIENKIEWICZ: *Wiry*. Warszawa 1993, s. 242. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem W, po którym podaję numer strony. Polonizacja, o której mówi Szremski, to podbój za pomocą cnót, kolonizacja „słaba”; uwodzenie, a nie konkwista.

cami, która zostaje zinterpretowana jako różnica nie tylko cywilizacyjna, lecz wręcz gatunkowa.

Niwelacja różnic narodowych wśród kolonizatorów jest odpowiedzią na wątpliwości, czy multikulturowe dzieciństwo Stasia można przekonująco przetworzyć w spójną osobowość i ująć w ramy jednorodnej kulturowej tożsamości. Wystarczy naśladować przyzwoitych białych mężczyzn, a odmiana europejskości, jaką reprezentują, przestanie mieć znaczenie. Obserwujemy więc w powieści pozornie prostą identyfikację bohatera z symbolicznym Ojcem Europejczykiem — Staś walczy (jak ojciec i Glen), leczy Nell (jak Clary) i wybiera zawód inżyniera (jak Rawlinson, Tarkowski, Linde). A jednak są to wzorce ostatecznie porzucone. Staś jako dojrzały mężczyzna nie będzie żołnierzem, lekarzem ani urzędnikiem kolonialnym. Porzuci Afrykę dla Szwajcarii, ale inaczej niż uczynił to Linde; afrykańska przygoda Stasia jest inicjacyjną próbą, przymusem losu, a nie marzeniem o egzotycznej podróży, która tak fatalnie kończy się dla szwajcarskiego podróżnika. Staś jest Lindem „na wspak”, już jako młody człowiek wie to, co starzejący się mężczyzna stwierdzi na łożu śmierci: „Ach, to trupiarnia ta Afryka!” (WPP, s. 260). Gorzka uwaga Szwajcara to prześwit problematyki poważnej, która wypowiedziana rozsądziłaby konwencję powieści przygodowej, nie ma więc powodu, aby podobnych zabiegów oczekiwać od autora.

Wartość powieści Sienkiewicza polega na dość uczciwym postawieniu sprawy politycznej w powieści — otóż nie ma tam alternatywy dla rządów kolonialnych. I to stanowisko jest własnym sądem pisarza, nieprzykrojonym dla potrzeb idei czy edukacji. Punkt widzenia narratora i głównego bohatera nie jest jednak tożsamy z perspektywą czysto angielską, co pokazuje zwłaszcza kreacja pana Rawlinsona — ojca Nell. W zestawieniu z Tarkowskim jest bardziej miękki, nieco historyczny, a przede wszystkim władczy i protekcyjny wobec tubylców. Do pewnego stopnia Sienkiewicz rezygnuje z dominującej narracji białego kolonizatora i daje czytelnikowi inne postrzeżenie afrykańskiej rzeczywistości: z perspektywy Kalego, Arabów porywaczy czy Greka spotkanego w Omdurmanie. Nie są to jednak perspektywy równorzędne, różni je bowiem wiedza o naturze, ekonomii, polityce i historii, a tę posiadają jedynie biali bohaterowie. Ich wypowiedzi należą do tej samej uprzywilejowanej grupy sądów, które objaśniają świat powieści — są obiektywne na równi ze słowami narratora.

Dobrze wychowany i wykształcony młodzieniec; opiekuńczy, czuły i wrażliwy, a przy tym gorliwy myśliwy i zabójca, jest możliwy do niesprzecznego pomyślenia i napisania w dziewiętnastowiecznym dyskursie kolonialnym tylko w ramach przygodowej konwencji. Wpisany w ten gatunek mit kolonialnej przygody oferował literacką fantazję o przyjemności panowania nad tubylcami i dziką naturą. W szerszym znaczeniu fikcja przygodowa odpowiadała tęsknocie do umknienia przed nowoczesnością, przed jej siłami, które niwelują

jednostkową wyjątkowość człowieka. Już *Trylogia* była ofertą lektury, która pozwalała czytelnikowi na wycofanie się z tej nowoczesności, jaka przyniosła Polsce katastrofę państwa. Teraz, pisząc powieść współczesną, Sienkiewicz powtórzył w pewien sposób ten gest, ale w postaci uskoku w bok, poza Europę, w przestrzeń, gdzie bohater (a z nim czytelnik) mógł zapomnieć o przekleństwie własnej historii. W amalgamacie historii narodowych Europy i tubylczych kultur w koloniach wyłania się wspólnota rasowej wyższości, którą reprezentuje w Afryce nawet pozbawiony państwa Polak. Pozwala mu na to kolor skóry — kryterium i potwierdzenie jego tożsamości i hierarchicznej różnicy ras²⁹. Fantazja musiała jednak prowadzić do lektury schizofrenicznej, kiedy polski czytelnik i polski bohater wracali „do siebie” — z tym, że dla pierwszego była to nieistniejąca, kolonizowana od ponad wieku Polska, dla drugiego zaś Szwajcaria lub Anglia. Wraz z końcem fantazjowania, pytanie o własną tożsamość kulturową i narodową jest już niemożliwe do odsunięcia.

Warto wskazać w tym kontekście różnicę z (często przywoływaną w odniesieniu do *W pustyni i w puszczy*) powieścią Kiplinga *Kim* (1901). Jej bohater — Kimberly O'Hara, irlandzki sierota, podróżuje po Indiach, szukając m.in. odpowiedzi na kilkakrotnie w powieści stawiane pytanie: „Czym jest Kim?”³⁰. Rozpięty między irlandzkimi korzeniami, brytyjskim wychowaniem i fascynacją Indiami odkrywa rdzeń swej tożsamości właśnie w białej rasie, tyle że w jej kolonialnej odmianie. Kipling nie widział alternatywy dla kolonializmu w Indiach. Jak pisał o tej powieści Edward Said, mimo świadomości nieszczęść, jakie spadły na Indie w wyniku brytyjskiego podboju, „najlepszym co może przydarzyć się Indiom, to być rządzonym przez Anglię”³¹. Nie inaczej myśli o Afryce Sienkiewicz, ale jego bohater nie chce już brać w tym udziału, jeśli bowiem dojrzał naprawdę, musiał uświadomić sobie, że wspólnota rasy, jaką odczuwał w Afryce, rozpadła się po powrocie do Europy, w której — jako Polak — może być albo wygnańcem, albo zniewolonym tubylcem, jednak w obu wypadkach — ofiarą imperium.

²⁹ „Dla oryginalności wybrałem plecy, nie nosze, i usiadłszy na karku Murzyna spuściłem nogi wzdłuż jego piersi, ten zaś schwyciwszy je w kostkach począł zdązać ku brzegowi. Wyznaję, iż miałem mimowolną obawę, czy nie osmolę o jego czarną skórę mego białego ubrania. Taki sposób dostawania się na brzeg jest zresztą znany i w niektórych europejskich miejscach kąpielowych, wszędzie zaś budzi jednakową wesołość” (LZA, s. 125).

³⁰ „I am Kim. I am Kim. And what is Kim?» His soul repeated it again and again”. R. KIPLING: *Kim*. London 1994, s. 374. W tym miejscu — podkreślane przez Annę Cichoń — podobieństwo między bohaterami się kończy. Staś ani przez chwilę nie pyta (szkoda!) o własną tożsamość kulturową. Zob. A. CICHON: *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej...*, s. 92.

³¹ E. SAID: *The Pleasures of Imperialism...*, s. 146. Wcześniej (s. 140—146) Said analizuje ów kluczowy fragment powieści, który pozwolił Kiplingowi zażegnać konflikt, jakiego doświadcza tytułowy bohater — między swą służbą kolonialną a lojalnością wobec hinduskich przyjaciół.

Suplement: Kali(ban) socjalista

W liście do Stanisława Witkiewicza ze stycznia 1881 roku Sienkiewicz pisał:

Jestem Kalibanem, ale nie złym, tylko dobrym Kalibanem, który przysięga szczerze, że będzie wiernym jasnowłosej Mirandzie i mówi jej:
Truflów ci pazury długimi nagrzebię,
Powiem, gdzie gniazdo ma sójka ostrożna,
Do słodkich krynic doprowadzę ciebie,
Wskażę, jak ptaki siłłem ująć można³².

Kaliban to jedna z literackich masek autora *Bez dogmatu*, które przybierał w korespondencji z Marią Szetkiewiczówną oraz, po śmierci żony, z jej siostrą Jadwigą Janczewską. Komiczne samoponiżanie pisarza pozwalało mu wypowiedzieć komplementy skierowane do adresatek ukrytych pod postacią Mirandy. Niewinne szekspiariady, które Sienkiewicz uwielbiał, nie wyczerpują bogactwa tego motywu w jego twórczości, ale przeciwnie — przenoszą sensy tej alegorii daleko poza ramy wypowiedzi Sienkiewicza.

Kaliban to najbardziej zalegoryzowana postać Szekspira, głównie za sprawą krytyki postkolonialnej. Jak przypomina Roberto Retamar w eseju *Kaliban*, jest to anagram o negatywnym wydźwięku, utworzony ze zniekształconego słowa *caribe*, które oznaczało bitnych wyspiarzy Morza Karaibskiego, połączonego z wyrazem „kanibal”, którym w dzienniku podróży Kolumb określił rzekomych mieszkańców Haiti, żywiących się ludzkim mięsem³³.

Stereotyp Kalibana/kanibala tkwi w wielu obrazach tubylców afrykańskich znanych z *Listów z Afryki* i *W pustyni i w puszczy*. W korespondencji Sienkiewicza z czasem, kiedy podróżował po Afryce, znajdujemy trzy fragmenty zawierające dobroduszną kpinę z mitu kanibala. Pierwszy pochodzi z listu z 27 marca 1891 roku. Henryk Sienkiewicz pisał wtedy do Mścisława Godlewskiego z Zanzibaru:

Byłem w głębi lądu u podnóża M’Pongwe. Miałem 20 porterów niosących na głowie *omnia mea*, ludzi tak dobrych i pocziwych, że nie było ani cienia potrzeby użycia kija. Zwiedziłem nie wiem ile wiosek ludożerców, gdzie nie ja się bałem, ale mnie się bali. Zresztą tak porządnych ludożerców ze świecą

³² *Listy do Stanisława Witkiewicza z lat 1880—1882*. Oprac. Z. PIASECKI. W: „Studia Sienkiewiczowskie”. T. 6, cz. 1: *Henryk Sienkiewicz. Listy i dokumenty*. Red. L. LUDOROWSKI. Lublin 2006, s. 65.

³³ R. RETAMAR: *Kaliban i inne eseje*. Przeł. H. CZARNOCKA. Kraków 1983, s. 10.

szukać. Gdyby umieli czytać, pisywałbym do nich z Europy poczynając list do każdego od słów: „Dobry ludożerco” *etc.*³⁴.

Kilkanaście dni później w liście do Jadwigi Janczewskiej potwierdza swój zachwyt:

Murzyni natomiast są to dusze złote. Po prostu się ich kocha. Miałem 20 porterów — i nigdy żadnego zajścia, żadnego kłopotu. Posłuszne to na każde skinienie, wesołe, wrażliwe, niestrudzone. Gdy się uśmiechniesz, wszyscy się śmieją z radości, że jesteś w dobrym humorze (Kair 15 IV 1891)³⁵.

Powtórzy to dzień później w liście do Lubowskiego: „Miałem 20 porterów — poczciwych Murzynisków z kośćcami, patrzących w oczy i gotowych na każde skinienie. Lubię czarnych ogromnie”³⁶.

Nie dajmy się zwieść łagodności tego obrazu ani familiarności kolonialnego dyskursu. Otóż ów łagodny tubylec także jest produktem kolonialnego stereotypu opisanego przez Kolumba, a potem obszerniej i sugestywniej przez Las Casasa. Retamar pisze, że to „*arauaco* z Wielkich Antyli [...] — przedstawiony jako osobnik spokojny, łagodny, a nawet lękliwy i tchórzliwy”³⁷. „Z punktu widzenia kolonizatorów — pisze Retamar — Karaiba należało wytepić ze względu na jego wrodzoną dzikość. Nie wyjaśnia to jednak, dlaczego łagodny i spokojny *arauaco* został wybity do nogi jeszcze przed Karaibem”³⁸.

Sienkiewicz potwierdza wspólny rdzeń tego podwojenia. U niego groźny ludożerca staje się dobrym i poczciwym tragarzem. Kanibal staje się *arauaco*, Kaliban — Kalim. Kali to Kaliban skutecznie skolonizowany, przemieniony w pracowitego, dobrego i zadowolonego ze swego losu ludożercę.

Naiwna ideologia i pojednawcza retoryka to niezdarne sposoby, którymi Sienkiewicz próbuje pojednać europejski humanizm z ekonomią kolonizacji. Kryje się w tym niebezpieczna bliskość marzyciela-utopisty i kolonizatora, w podboju i eksploatacji widzącego konieczność cywilizacyjną, którą wypełniają jednakowo Europejczycy i tubylcy.

Językowym obrazem tej operacji ideologicznej jest odcięcie z anagramu „Kaliban” ostatniej sylaby — rytmicznej onomatopei wyizolowanej już przez samego Kalibana w jego buntowniczej śpiewce:

³⁴ H. SIENKIEWICZ: *Listy*. T. 1, cz. 2. Wstęp i biogramy adresatów J. KRZYŻANOWSKI. Listy oprac. i przypisami opatrzyła M. BOKSZCZANIN. Warszawa 1977, s. 158.

³⁵ H. SIENKIEWICZ: *Listy*. T. 2, cz. 2. Listy oprac., wstępem i przypisami opatrzyła M. BOKSZCZANIN. Warszawa 1996, s. 427–428.

³⁶ H. SIENKIEWICZ: *Listy*. T. 3, cz. 1. Listy oprac., wstępem i przypisami opatrzyła M. BOKSZCZANIN. Warszawa 2007, s. 541.

³⁷ R. RETAMAR: *Kaliban i inne eseje...*, s. 11.

³⁸ *Ibidem*, s. 13.

Już nie będę garów skrobać, zmywać ani prać,
Już nie będę
Na komendę
W las po opał gnać.
Ban, Ban, Ka-Kaliban,
Niech się wypcha mój dawny pan!
Wolność, hura! Hura, wolność! Wolność, hura, wolność!³⁹

Wolny Kaliban to szyderstwo z wolności tubylca, który wyzwalając się od jednego pana, głosi pochwałę nowego, w dodatku w języku pana, bo innego nie ma. Dialektyka Kalibana objawia się w tym, że dziecinność i nierozumność skolonizowanego krajowca czynią go niezdolnym do trwałej wolności. A jednak nie sposób obyć się bez Kalibana. Potwierdza to Prospero, ostrzegając Mirandę:

Tak się składa,
Że nie możemy się bez niego obejść:
Drew nam przynosi i rozpala ogień,
Spełnia dziesiątki pożytecznych posług⁴⁰.

Podobnie Staś nie może obejść się bez Kalego pośród trudów afrykańskiej wędrówki: „Robota była istotnie ciężka, a szczególnie dla Kalego, musiał on bowiem obok tego [wypalania wnętrza drzewa — R.K.] wędzić mięso, poić konie i myśleć o żywności dla słonia” (WPP, s. 226). Choć przecież najbardziej „Kali lubi próżnować, gdyż pracować powinny tylko kobiety” (WPP, s. 226). Odtwarzając w Afryce kapitalistyczny podział pracy, relacja pan — niewolnik otwiera możliwość analogii: kapitalista — robotnik. Tym sposobem w XIX wieku Kaliban przybywa do Europy i socjalizuje się. Alegoria poszerza swój zakres, Kaliban staje się robotnikiem — groźnym lub ujarzmionym, zawsze jednak niezdolnym do odpowiedzialnej wolności i samostanowienia.

Dla pokolenia Sienkiewicza europeizacji Kalibana dokonał Ernest Renan w dwuczęściowej kontynuacji Szekspirowskiej *Burzy* pt. *Kaliban. Dalszy ciąg „Burzy”* (1878) oraz *Krynica młodości. Dalszy ciąg „Kalibana”* (1880)⁴¹.

Akcja *Kalibana...* rozgrywa się po powrocie Prospera do Mediolanu, a raczej do Pawii, gdzie w klasztorze kartuzów Prospero ma swoją pracownię. W I scenie widzimy pijanego Kalibana: „[...] pijany, rozciągnięty na ziemi, tarzający się w kałuży wina”.

³⁹ W. SZEKSPIR: *Burza*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Poznań 1991, akt I, scena 2.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ E. RENAN: *Kaliban. Dalszy ciąg „Burzy”*. W: IDEM: *Dramaty*. Przeł. R. CENTNERSZWEROWA. Warszawa 1905.

Upijam się winem z jego piwnicy; ale czyż nie jest największą zbrodnią władców poniżanie swego ludu przez wyświadczenie mu dobrodziejstw? Jeden jest tylko sposób na zatarcie tej hańby — zgładzenie ich ze świata⁴².

Kaliban jednak nie tylko pije. Początkowo jego wolność sprowadza się do możliwości upijania się, do skarg i gróźb. Alkohol podsyca w nim rezydent w obliczu Prospera, choć Ariel — figura intelektualisty podporządkowanego władzy — tłumaczy mu, że jego prawo do wyspy było podobne do tego, jakie ma gazela czy tygrys, a więc nieistotne dla prawa ludzkiego. Człowiekiem zaś stał się dopiero dzięki Prosperowi, a konkretnie dzięki nauce języka, na co Kaliban odpowiada, że nie prosił się o wiedzę i naukę oraz przepowiada, że „wszelkie usiłowania, skierowane ku podniesieniu innych, mszczą się na podnoszącym”⁴³. Renan przypomina i rozwija słynne słowa Kalibana z *Burzy* o przekleństwach jako jedynym pożytku z języka, którego nauczył go Prospero. Tak samo Sienkiewicz pisze o polskim socjalizmie w *Wirach*: „Szkoła, którąście przeszli, nie odjęła wam [...] języka, ale urobiła wasze umysły i dusze w ten sposób, że jesteście nie Polakami, lecz Rosjanami nienawidzącymi Rosji” (W, s. 93).

Kaliban Renana ze sfrustrowanego pijaka staje się działaczem politycznym, kiedy uniwersalizuje swoją krzywdę: „Istota śmiertelna nie ma prawa ujarzmiania drugiej, takiej samej istoty, bunt jest w podobnych wypadkach najświętszym obowiązkiem”⁴⁴.

W akcie III Kaliban organizuje rewolucję. Początkowo jego działania są żalosną parodią polityki ludowej. Renan kompromituje ideę zgromadzenia ludowego, eksponuje ignorancję i naiwne myślenie o polityce powszechnej równości bez rządu⁴⁵. Styl pamfletu na demokrację jeszcze się nasila, kiedy Kaliban zajmuje pałac Prospera, wówczas natychmiast zmienia front, syci się przyjemnością panowania, nie ma ochoty niczego zmieniać, przejmuje patologię obalonego porządku.

Sienkiewicz pod wrażeniem wypadków rewolucji z 1905 roku napisał do Karola Potkańskiego:

Przecież ta dzicz, jeszcze tak surowa, upomina się o rzeczy i woła o reformy, których nie ma ani w Szwajcarii, ani w Stanach Zjednoczonych, ani we Francji, ani nigdzie. I ładnie by życie wyglądało, gdyby to wszystko wprowadzono w tę tłuszcę zbrodniczą, hultajską i ciemną. A co do nas, my już jesteśmy dla nich zbyt konserwatywni. Już nas chcą uszczęśliwić

⁴² H. SIENKIEWICZ: *Listy*. T. 3, cz. 1..., s. 10.

⁴³ E. RENAN: *Kaliban...*, s. 13.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 44—45.

upaństwowieniem ziemi. I nie wątpię, że jeśli przyjdą do władzy, to nas będą uszczęśliwiać za pomocą takich samych gwałtów, jak dawny rząd — tylko w imię postępu⁴⁶.

Groński w *Wirach* zaś niemal dosłownie przywoła obraz potwora jako figury socjalizmu:

Grozi to przede wszystkim Francji, gdzie dobrobyt i pieniądz wyrugowały wszelkie inne idee. Socjalizm jest tego następstwem koniecznym. Kapitał ożeniony z demagogią nie mógł spłodzić innego dziecka, że zaś to dziecko ma głowę potwora i kretyna, to tym gorzej dla jego ojca.

W, s. 69

Tymczasem dalszy ciąg sztuki Renana wcale nie jest jednoznaczny w politycznej wymowie. Ostatecznie bowiem otoczenie Prospera zaczyna sprzyjać Kalibanowi, a kiedy Prospero zostaje wezwany przed sąd inkwizycji, okazuje się, że i jemu objawia się wartość Kalibana, który jest antyklerykałem — sądy inkwizycji stają się zatem bez znaczenia. Prospero stwierdza więc: „Ha, trudno, niech żyje Kaliban!”⁴⁷. Właściwy sens tej zmiany punktu widzenia wypowiada w sztuce opat kartuzów, widząc w Kalibanie reprezentanta konieczności dziejowej:

Rasy niższe, jak wyzwolony murzyn, np., zrazu zdradzają potworną niewdzięczność względem swoich cywilizatorów. Gdy udaje im się zrzucić ich jarzmo, postępują z nimi jak z tyranami, wyzyskiwaczami, oszustami. Ciąśni zachowawcy roją próby odzyskania utraconej władzy. Ludzie bardziej przewidujący godzą się z nowym porządkiem rzeczy, zachowując sobie jedynie prawo robienia niewinnych żarcików⁴⁸.

W przedmowie do dalszego ciągu losów Prospera pt. *Krynica młodości. Dalszy ciąg „Kalibana”* (1880) Renan wyznaje:

⁴⁶ H. SIENKIEWICZ: *Listy*. T. 3, cz. 3..., s. 209—210. Jan Jakóbczyk zwraca uwagę, że obawy przed destrukcyjnym wymiarem rewolucji były powszechne: „Zbiorowy charakter wystąpień robotniczych wywołał entuzjazm, ale również obawę przed nieokiełznanymi odruchami tłumu, w końcu strach przed jego tyranią, przepoczwargowaniem się w siłę destrukcyjną, złowrogą. Im dalej od roku 1905, tym więcej obaw”. J. JAKÓBCZYK: *O tym jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*. Katowice 1992, s. 94. Zob. też objaśnienie problematyki „socjalizmu” w *Wirach* dokonane przez Tadeusza BUJNICKIEGO („Wiry” Sienkiewicza. *Rewolucja w oczach dekadenta i pozytywisty*. W: *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „rodziny Połanieckich”*. Kraków 2007, s. 136—146).

⁴⁷ E. RENAN: *Kaliban...*, s. 66.

⁴⁸ Ibidem, s. 72.

Kocham Prospera, ale wcale nie żywię sympatii dla ludzi, którzy pomogliby mu do odzyskania tronu. Bardziej podoba mi się Kaliban, uszlachetniony pod wpływem władzy⁴⁹.

„Zatrzymajmy Kalibana”⁵⁰ — stwierdza ostatecznie Renan, pogodzony z nieuniknionymi przemianami świata. Ten stan smutnej akceptacji zyskuje nawet idealistyczną aurę, kiedy już w sztuce właściwej Prospero wyznaje nieoczekiwane ideową bliskość socjalizmowi:

[...] pragnąłem rozwiązać problemat ras niższych, które nie mogą być wolnymi, a nie powinny dźwigać kajdan niewoli. Roilem braterstwo zespolonej w jedną gromadę ludzkości, wszechwiedzącej, zdolnej do korzystania ze wszystkiego dzięki podziałowi pracy.

KM, s. 95

Podobnie Sienkiewicz nie kwestionuje zasadności protestów robotniczych:

Muszę się zastrzec, że na socjalizm patrzę jak na poważną ewolucję, z której muszą się narodzić rozmaite równie poważne reformy społeczne, ale różniam socjalizm od socjalistów, zwłaszcza od naszych socjalistów, którzy są politycznie niepojętymi i stanowią igraszkę w rękę Żydów rosyjskich i zagranicy, działają na szkodę kraju, prowadząc go do zupełnej ruiny i rozprzężenia — i na szkodę interesów narodowych, o które prawdopodobnie wcale nie dbają⁵¹.

Już na długo przed *Wirami* Sienkiewicz zbliżył się do Renanowskiej alegorii. W dramacie *Na jedną kartę* (premiera 14 marca 1879 roku) opowiada historię miłości i polityki. Bohater, lekarz Józwowicz, jest z pochodzenia chłopem, wychowanym i wykształconym dzięki wsparciu księcia. Jest demokratycznym kandydatem na posła i kocha się w Stelli — córce księcia. Poświęca idee dla miłości, a intryga, która ma usunąć konkurentów do ręki Stelli, zabija ją samą. Szef jego kampanii — Antoni Łuk mówi o demokracji jako o konieczności dziejowej: „My tylko pomagamy wiekom, więc musimy zwyciężyć. Mówię chłodno: ten lud nasz, ci nasi wyborcy, to jeszcze owce, ale my chcemy z owiec ludzi zrobić, i w tym nasza siła”⁵².

Sienkiewicz w tym miejscu rozstaje się z Kalibanem Renana. Nie potrafi pogodzić idei i rzeczywistości, wraca więc do pierwotnego znaczenia alegorii.

⁴⁹ E. RENAN: *Krynica młodości. Dalszy ciąg „Kalibana”*. W: IDEM: *Dramaty...*, s. 3.

⁵⁰ Ibidem, s. 4.

⁵¹ H. SIENKIEWICZ: *Listy*. T. 3, cz. 1..., s. 230.

⁵² H. SIENKIEWICZ: *Na jedną kartę*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 39. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1951, s. 33.

Integruje w obrębie wspólnego popędu zwierzę i socjalistę. Kaliban — socjalistyczne zwierzę wraca w *Wirach*. Sienkiewicz charakteryzuje uczucie Laskowicza do Maryni w następujący sposób:

Czuł jednak głucho, że jest w tej namiętności coś z żądz Murzyna do białej kobiety, a co więcej, że w tak zwróconej miłości tkwi jakby odstępstwo od zasad. Toteż w samym zarodzie zatrzał ją jadem nienawiści i wilczym popędem zniszczenia.

W, s. 75

Kali socjalista na nowo staje się Kalibanem. Tym razem nie z powodu pierwotnych popędów, prymitywnej dzikości, ale ze względu na relatywizację zasad, które socjalista kwestionuje lub cynicznie odwraca. Znamy to jako słynną „etykę Kalego”, ale Sienkiewicz nie czyni jej atrybutem płytkiego umysłu Afrykańczyka. W jednoaktówce *Czyja wina* znudzona arystokratka Jadwiga kokietuje malarza Leona:

Pewien misjonarz pytał Murzyna, co wedle jego pojęcia jest złe? Murzyn zamyślił się i rzekł: „Złe jest, jak mi kto żonę ukradnie”. „A dobre?” — spytał ksiądz. — „Dobre — odpowiedział Murzyn — to jak ja komu ukradnę”. Otóż przyjaciele mego męża są zdania tego Murzyna⁵³.

Etyka Kalego pod piórem Sienkiewicza staje się prawem zsocjalizowanego Kalibana, kiedy okazuje się, że — jak sarkastycznie zauważa narrator *W pustyni i w puszczy* — „podobne poglądy na złe i dobre uczynki wygłaszają i w Europie”⁵⁴. Niestety, mimo efektownych i inspirujących ujęć retorycznych, jak to często w jego twórczości się zdarza, ironia zastępuje refleksję.

⁵³ H. SIENKIEWICZ: *Czyja wina*. W: IDEM: *Dzieła...*, s. 134.

⁵⁴ Gonzalo uświadamia Prosperowi, że jego czary (technika) są za słabe, lud też część z nich opanował. To jego umysł, wiedza, mądrość sprawia, że lud do niego wróci (E. RENAN: *Krynica młodości...*, s. 53). Wraca pokonany Ariel. Na lud nie działają już czary, iluzje władzy — tylko czysta przemoc mogłaby pomóc. Wtedy na wyspie przeciwnicy wierzyli w czary. Słowa Ariela: „Rewolucja — to realizm. Wszystko, co jest ułudą oczu, wszystko, co idealne, nie materialne, nie istnieje dla tłumu. Uznaje on tylko świat zjawisk rzeczywistych. [...] Tłum składa się z pozytywistów. Ten, na kim strachy nasze mają wywierać wrażenie, musi w nie wierzyć. Co czynić, gdy tłum stał się pozytywnym?” (ibidem, s. 57).

Śmiech ze Słówek

„Jam nie z tej parafii”

Otwarcie Zielonego Balonika nastąpiło 7 października 1905 roku¹. Tadeusz Żeleński został jednak stałym współautorem kabaretu od 1906 roku, a w 1908 wydał na własny koszt *Piosenki i fraszki „Zielonego Balonika”* — część późniejszych *Słówek*. Zbiór pod tym tytułem ukazał się po raz pierwszy jako: *Słówka. Zbiór wierszy i piosenek. Z 16 malowidłami w tekście*. Napisał Tadeusz Żeleński (Boy). Lwów 1913. Nakładem Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, ss. 223, 2 nlb. Portret autora². Ostatnie wiersze, noszące daty roczne: 1916, 1917, zostały dołączone do wydania z 1918 roku. Podsumowując, twórczość liryczna Boya trwała nieco ponad dziesięć lat i — jak pisze Andrzej Stawar — „było to parodystyczne zamknięcie Młodej Polski”³.

Podczas każdej kolejnej lektury *Słówek* towarzyszy mi anegdota, którą przytacza Bergson w swym eseju o śmiechu, jak to pewien człowiek zapytany, dlaczego nie płacze na kazaniu, kiedy wszyscy wylewają łzy, odpowiedział: „Jam nie z tej parafii”⁴. Choć historyjka mówi o płaczu, to jej sens odnosi się także do procesu wzbudzania śmiechu. Opowiadając dowcip, zakładam bowiem istnienie wspólnoty śmiechu i nawet jeśli żart nie zostanie zrozumiany, przyjmuję, że w tej społeczności istnieje zwyczaj opowiadania żar-

¹ T. WEISS: *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków 1987, s. 202.

² Podaję za: B. WINKŁOWA: *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*. Warszawa 1967.

³ A. STAWAR: *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Warszawa 1958, s. 26.

⁴ H. BERGSON: *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. S. CICHOWICZ. Kraków 1977, s. 50.

tów. Podobnie śmiejąc się, za każdym razem potwierdzamy i ustanawiamy na nowo taką wspólnotę. Potwierdzamy niezawierane, a jednak istniejące porozumienie z innymi śmiejącymi się. Wszyscy jesteśmy też ekspertami od śmiechu. My „wiemy”, co jest śmieszne, a nasz śmiech lub jego brak fałsyfikują komizm. Brak odzewu na komizm demaskuje jego braki lub świadczy o wygaśnięciu wspólnoty śmiechu, gdy nie znamy lub nie rozumiemy sensu komicznych znaków.

Oczywistość śmiechu przesłania jego skomplikowany mechanizm, którego przeniknięcie jest starym marzeniem filozofii. Simon Critchley, opierając się na antologii Johna Morrealla⁵, wskazuje w tradycji filozoficznej trzy odmiany refleksji nad śmiechem i komicznością. I tak, za Platonem, Arystotelesem, Kwintylianiem i Hobbesem śmiejemy się ze względu na chwilowe poczucie wyższości nad innymi, którzy są bohaterami komicznych sytuacji lub przedstawień. Według Spencera i Freuda, śmiech jest energią nieświadomości uwalnianą po uprzednim stłumieniu i dostarczającą dzięki temu rozkoszy. Z kolei zdaniem Kanta, Schopenhauera i Kierkegaarda, humor jest wytworem doświadczenia sprzeczności między tym, co wiemy i czego oczekujemy, a tym, co ma miejsce w dowcipie, gagu, nonsensem itd.⁶

Mimo różnic wyodrębnia się wyraźnie wspólny element tych koncepcji. Humor jest wytwarzany przez sprzeczność lub kontrast między tym, jak jest naprawdę, a jak zostało to przedstawione; między rzeczywistością a oczekiwaniami. Tracimy wycucie komizmu, kiedy jeden z członów lub oba są nam obce. Tej właśnie różnicy komicznej w wielu utworach składających się na *Słówka* nie potrafimy dziś odczuć ani odkryć bez pomocy historycznoliterackiego komentarza. Kto dziś pamięta, co było źródłem powstania piosenki *Głos rozjemczy w sprawie Pana Wilhelma Feldmana contra Rosner, Żuławski, Tetmajer etc., etc. czy Mistrzowi Styce* albo *Potpourri z malarskiego światka* lub *O hienkach michałkowych w powiecie mieleckim (wiernie z prawdziwych wydarzeń spisane)*. Jak wyglądał popularny wtedy taniec, którego nazwę „maczicza” (*la matchiche*) kilkakrotnie Boy wykorzystuje w komicznych homonimiach? Nawet świetne „opowieści dziadkowe” — ostre i złośliwe — mijają naszą przepoń, nie powodując skurczu. Mimo iż przeczytamy w komentowanych edycjach, co się wydarzyło w klasztorze jasnogórskim, albo jakie roboty ziemne zlecił prezydent Krakowa, nas to

⁵ J. MORREALL: *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany 1987. Z polskich prac wskazać można: D. BUTTLER: *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1968; K. ŻYGULSKI: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa 1985; M. GOŁASZEWSKA: *Śmieszność i komizm*. Wrocław—Warszawa 1987; A. GŁÓWCZEWSKI: *O głównych terminach teorii komizmu*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1994, z. 276; W. CHŁOPICKI: *O humorze poważnie*. Kraków 1995; „Stylistyka” 2001, nr 10.

⁶ S. CRITCHLEY: *On Humour*. Routledge—London—New York 2002, s. 3.

nie dotyczy czy raczej nie dotyka, a co najważniejsze — nie powoduje wybuchu śmiechu.

Dla historyka literatury śmiech jako styl odbioru czy składnik lektury jest bardzo trudny do zbadania. Trudno uchwycić znaczenie nieobecnego śmiechu — *signifié* kpiarskiej mowy. Oczywisty w swych fizjologicznych objawach jest poprzedzony skomplikowaną lekturą słowa, obrazu czy gestu komicznego. Szczególnie fascynująca jest szybkość intelektualnych operacji warunkujących powstanie śmiechu, widoczna, kiedy spostrzegamy ścisłą przyległość komicznego komunikatu do reakcji w postaci śmiechu. Dlatego pierwszą oznaką tracenia kontekstu komizmu jest właśnie opóźnienie tej reakcji. Spójrzmy na dwa fragmenty wiersza *O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej strapionej ciotce*⁷:

Bez zbytków, lecz i bez braku
Miała swój domek na szlaku.
[...]
Próżno ciotka mu wymienia
Albo Lucka, albo Henia.

Pierwszy dwuwiersz (nieuzupełniony historycznoliterackim komentarzem) nie budzi żadnych komicznych skojarzeń, a jednak można przypuszczać, że kiedy w 1907 roku wybrzmiały ze sceny słowa „na szlaku”, następował wybuch śmiechu. Dziś, nawet kiedy przeczytamy, że „ciotką” był mieszkający wówczas przy ulicy Szlak Stanisław Tarnowski, rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk literatury, jeden z liderów stańczyków przeciwny nowym prądom w sztuce, niewiele to zmienia. Łatwiej rozszyfrowywane imiona Rydla i Sienkiewicza, poprawnych pisarzy, przeciwstawionych przez „ciotkę” Józiovi — modernście, wywołują dziś zaledwie uśmiech⁸. Wiele postaci utrwalonych przez Boya jest dziś śmiesznych tak, jak śmieszni są cudzoziemcy, uwięzieni w swym języku, obcy i zagubieni wśród nas — tu-byłców teraźniejszości.

Nie tylko sytuacyjny, operujący doraźnym kontekstem komizm najszybciej wyparował z tych utworów. Obcując z nimi w chłodnej postaci tekstu, nie dotykamy nawet śladu inscenizacji, która musiała wzmacniać ich śmieszność. A nade wszystko odczuwamy pustkę po realnym wykonawcy tekstu. Każdy

⁷ Cytaty ze *Słówek* opatrzone tytułami wierszy podaję na podstawie wydania: T. ŻELEŃSKI (BOY): *Słówka*. W: IDEM: *Pisma*. T. 1. Red. H. MARKIEWICZ. Warszawa 1956.

⁸ Nie silniejszy jednak niż w efekcie dostrzeżenia literackiej kontynuacji Józia w *Ferdydurke*. A i funkcja obu postaci jest podobna, bo i u Gombrowicza przeciwnikiem narratora jest ciotka kulturalna w swym „nowoczesnym” wcieleniu: „Ach wiedzą już, że trzeba być niezależną, stanowczą i głębszą, przeto zazwyczaj są niezależne, głębsze i stanowcze bez przesady oraz pełne ciotczynej dobroci. Ciocia, ciocia, ciocia!”. W. GOMBROWICZ: *Ferdydurke*. Kraków 1986, s. 10.

narrator i świadomy słuchacz komicznej opowieści wie, jak ważny dla jej skuteczności jest rytm, puls dowcipu, gospodarka czasem opowiadania: pauzy, wahania, intonacje, powtórzenia, dygresje, pointy. Tymczasem czytelnik *Słówek* dostaje słowa osierocone z gestu komicznego — znaczącego ruchu ciała w jego indywidualnej artykulacji. Komiczne słowo i ciało wspólnie wytwarzały „gest śmiechu”⁹, którym — zdaniem Bergsona — wymierzamy napomnienie temu, kto zapomina lub lekceważy nieogarnialną złożoność życia, na którą składa się „nieustanna i płynna zmiana wyglądu, nieodwracalność zjawisk, całkowite zindywidualizowanie zamkniętego w sobie ciągu zdarzeń, są to wszystko cechy zewnętrzne [...] odróżniające istotę żywą od zwykłego mechanizmu”¹⁰. Owa pustka po śmiechu, ziejąca z wielu tekstów komicznych, to nie tylko świadectwo starzenia się literatury, ale i bolesna lekcja historycznej świadomości, że przeszłość szybko staje się obcą krainą. Ponieważ — jak chłodno stwierdza socjolog — „ten, kto się z nami śmieje, należy do naszej wspólnoty, kto śmieje się z innymi, jest kulturalnie w pewnym sensie obcy, choćby siedział obok nas na jednej sali i jako współobywatel mówił tym samym językiem”¹¹.

Najmocniej dotknęło to *Piosenki „Zielonego Balonika”*. Boy miał świadomość, że jeszcze za jego życia pojawią się czytelnicy „z innej parafii”. Pisał, że „rodziły się te piosenki przeznaczone na zabawę jednego wieczoru” i tłumaczył się: „[...] kiedy po kilku latach przeglądam je przed powtórным oddaniem do druku, spostrzegam, iż wiele z nich już trąci myszką”¹². Śledząc praktykę komicznego pisarstwa Żeleńskiego, a także jego próby teorii komizmu, można zauważyć, że tym, co go zajmowało, był śmiech, a nie komizm. Erozja komiczności jego *Słówek* objawiała się jemu samemu nie tyle przez zanik zdolności różnicowania rzeczywistości i jej komicznego przedstawienia, ile przez uwiad śmiechu, który dla Boya miał pełnić przede wszystkim funkcję terapeutyczną. Jeśli *Słówka* nie wywołują naszego śmiechu, przede wszystkim znaczy to — jego zdaniem — że straciły siłę przywracania naszego umysłu do stanu dziecinnej zabawy. Na szczęście nie wszystkie.

⁹ H. BERGSON: *Śmiech. Esej o komizmie...*, s. 125.

¹⁰ Ibidem, s. 126—127.

¹¹ K. ŻYGULSKI: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu...*, s. 21.

¹² T. ŻELEŃSKI (BOY): *Kilka słów o piosence*. W: IDEM: *Pisma*. T. 1. Red. H. MARKIEWICZ. Warszawa 1956, s. 434.

Dorośle dziecko

Dawno już zwrócono uwagę, że erotyzm jest głównym tematem *Słówek*¹³. Uściślijmy: jest to przede wszystkim erotyzm wieku dojrzewania. Wielu jest dziecięcych bohaterów tych wierszy i piosenek: Józio, Ludwiczka i Hania (*O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej strapionej ciotce*); Fryderyka (*Dziadzio*); Ernestynka, Franio, Ludmiła (*Tetralogia z kajetu pensjonarki*); ciągnący żeński pensjonat (*Z nastrojów wiosennych*); cioteczny brat i siostra (*Dobra mama*). Niedorośli bohaterowie *Słówek*, owe „pół świnki a pół łabędzie” (*Wolny przekład z Asnyka*), wprowadzają w tematykę seksualną jakąś aurę niewinności, naturalności i prawdy o naszej seksualności, która wraz z dojrzewaniem społecznym znika za obyczajowym gorsetem. Lekkość erotyki *Słówek* wynika z oddzielenia jej od prokreacji i cynizmu uwodzenia. Przeciwnie, erotyzm niepostrzeżenie wysnuwa się z dziecięcej zabawy:

Gdy żywszy ruch odłoni
Młodziutkich płci różnice.
Słówka

Za chwilę już dzieciaki dwa
W pieszczotach słodkich toną,
Niewinny uścisk długo trwa,
Oczęta żarem płoną.
Dobra mama

Połączenie erotyzmu z dziecięcą zabawą pokazuje, że nie chodziło Żeleńskiemu wyłącznie o odkłamanie polskiej hipokryzji seksualnej. Tym, co łączy w sobie wspomnienie dziecięcej zabawy i zmysłowej przyjemności, jest śmiejące się ciało dorosłego. Śmiech zawsze odkrywa lub wskazuje na ciało: często cudze, zawsze własne — to w danej chwili śmiejące się. Siła *Słówek* nie polegała wyłącznie na legalizacji świntuszenia. Boy uświadomił swoim współczesnym, że sama świadomość posiadania ciała może być śmieszna. Wystarczy tylko terrorem rymu zetknąć ze sobą obraz ciała (konkretny, zwykły i nie zawsze piękny) z pojęciem, które wzniosłe odmawia mu sąsiedztwa w języku publicznym. Oto garść przykładów:

— *O bardzo niegrzecznej literaturze polskiej i jej strapionej ciotce*: „panna czysta” — „modernista”; „maże” — „witraże”; „apostołach” — „sper-

¹³ Omawia to obszernie Tomasz WEISS we *Wstępie do Słówek* w edycji Biblioteki Narodowej. Wstęp i wybór tekstów T. WEISS. Przypisy E. MIODOŃSKA-BROOKS, J. MICHALIK. Wrocław 1988, s. LVII—LX.

- matozoach”; „Gallus” — „Phallus”; „ideałach” — „wałach”; „rozporek” — „paciorek”;
- *Ach! Co za prześliczne abecadło!*: „Barbara się bawiła z bernardynem bardzo”; „W dłoniach durnia dostrzegli Dorotę dziewicę”; „Edward ewakuował Emmy edredony”;
 - *Stefania*: „natura szczodra dała jej b. ładne biodra”; „do swego interesu miały dosyć podle desu”;
 - *Ernestynka*: „Mówili o niej bógwico, / Że jest tylko półdziewicą”;
 - *Z podróży Lucjana Rydla na Wschód*: „Niech mówi do mnie duch helleńskich braci, / Co także jak ja nie nosili gaci...”;
 - *Opowieść dziadkowa o zaginionej hrabinie*: „Potem te zbóje znalazły się brzyćko: / Ściągnęły ci z niej do koszuli syćko / I nie baczący na płacze i jęki, Wzięni na męki...”.

Technika tych zestawień nie jest szczególnie wyrafinowana i opiera się na tworzeniu zabawnego szoku, wywołanego kontrastem „wysokiego” z „niskim”, jawnego ze skrywanym, dzięki czemu to ostatnie zostaje wydobyte i ujawnione, a na koniec potwierdzone i emancypowane śmiechem słuchacza. Śmiejemy się — zdaniem autora — gdy dostajemy to, co utracone lub zakazane, a do czego tęsknimy, dorastając: dziecięcą zabawę i seks. W transferze rytmowania i śmiechu poeta wyznacza sobie pozycję obserwatora-podglądacza własnych poetyckich fantazji, napędzanych niesprecyzowanymi bliżej popędami nieświadomego. Według Boya, poeta jest w jakimś stopniu nieświadomym siebie instrumentem tworzenia muzyki poetyckiej, rytmu języka, który jest bezpośrednim odbiciem rytmów ciała. W tytułowym wierszu *Słówka* autor podkreśla autonomiczność procesu tworzenia komicznego rymu. Można odnieść wrażenie, jakby Boy sugerował, że źródło wiersza znajduje się poza ego poety; jest rodzajem energii wymuszającej komiczno-erotyczną, na pozór beładną, logoreę.

Te dwa, w pustocie nowej,
Objęły się przyjemnie
I same w rym gotowy
Splatają się beze mnie.

Słówka

Co znaczy tu owo: „beze mnie”? Pracę nieświadomości? pisanie automatyczne? tajemnicę talentu? I w jaki sposób wiąże się to ze specyfiką komiczności i śmiechu? W felietonie pt. *Śmiech*, wydrukowanym w „Wiadomościach Literackich” w 1932 roku, Żeleński pokusił się o własną teorię swych praktyk rozśmieszenia. Jest to tyleż interesujący, co irytujący tekst. Irytujący, kiedy Boy najpierw w telegraficznym skrócie zestawia klasyczne teorie komizmu, aby następnie wytknąć im dwa (według niego) podstawowe błędy: pomieszanie śmiechu z komizmem oraz brak praktyki w dziedzinie śmieszenia.

„Zaraz znać, że znakomity filozof jest niefachowiec w tej materii”¹⁴ — pisze o Bergsonie. Nie byłoby w tym nic nagannego, gdyby w „swojej” teorii nie dokonał Boy kompilacji dwóch najbardziej wpływowych teorii komizmu i śmiechu, jakie ukazały się na samym początku XX wieku. Chodzi oczywiście o Bergsona: *Śmiech* (1900) i Freuda: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* (1905). Porównajmy:

Bergson:

Czy najmilsze uciechy dojrzałego człowieka mogą być czym innym niż wskrzeszonymi uczuciami dzieciństwa, coraz rzadziej nas owiewającym tchnieniem lat minionych. Jakkolwiek rozstrzygnięto by to dość ogólne zagadnienie, jeden jego punkt jest niepodważalny: nie można przekreślić ciągłości między przyjemnością, jaką ma dziecko z zabawy, a tą samą przyjemnością, jaką odczuwa dorosły¹⁵.

Freud:

Euforia, którą usiłujemy osiągnąć w ten sposób, jest niczym innym jak nastrojem charakterystycznym dla pewnej fazy życia, kiedy mamy zwyczaj wykonywać naszą pracę psychiczną w ogóle niewielkim wysiłkiem — nastrojem dzieciństwa, gdy jeszcze nie znaleźmy komiczności, nie byliśmy zdolni do dowcipu i nie potrzebowaliśmy humoru, by czuć się w życiu szczęśliwie¹⁶.

Boy:

Tęsknota za stanem radosnej wrażliwości dziecka jest elementem wszelkiego humoru; dostarcza go nam albo traf rzeczywistych konfliktów życia, albo też mniej lub bardziej świadome działanie ludzi zwanych komikami czy dowcipnymi¹⁷.

Istotą śmiechu byłaby tedy owa euforia, radość, jaką zdrowe i syte maleństwo znajduje w poznawaniu świata; mniej lub więcej sztuczny i chwilowy powrót do tego stanu jest zasadą śmiechu ludzi dorosłych¹⁸.

Ten powrót do dzieciństwa, żyjącego podświadomością, niby do naszego przyrodzonego stanu, daje nam radość: znów powrót do raj, któryśmy utracili ze spożyciem owocu z drzewa świadomości¹⁹.

¹⁴ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech*. W: IDEM: *Pisma*. T. 18: *Felietony III...*, s. 11.

¹⁵ H. BERGSON: *Śmiech. Esej o komizmie...*, s. 107.

¹⁶ Z. FREUD: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1993, s. 295.

¹⁷ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech...*, s. 23.

¹⁸ Ibidem, s. 17.

¹⁹ Ibidem, s. 27.

Śmiech małego dziecka, zrazu samowystarczalny, dość wcześnie zaczyna szukać zaprawy komizmu²⁰.

Mimo demaskującego zestawienia Boy ma rację, zaznaczając własną odmienność od tak bliskich mu, literalnie wręcz, teorii²¹. W obu koncepcjach odrzuca autor *Słówek* to, co w śmiechu okrutne, co wyraża przewagę śmiejącego się nad obiektem śmiechu. Nieustannie akcentuje niewinność, jakąś utopijną niemal czystość śmiechu. Natomiast „dowcip złośliwy, dowcip okrutny może być zwyrodnieniem dziecięcej i niewinnej radości świata”²². W redukującej adaptacji koncepcji Bergsona i Freuda Żeleński stara się stworzyć płynną cyrkulację słowa komicznego, które krąży między erotyzmem języka poetyckiego oraz treści wydobytej z obyczajowego gorsetu a śmiechem, który dorosłemu odbiorcy pozwala cieszyć się na chwilę beztroską zabawą. I nie ma tu znaczenia świadomość, że to przecież iluzja, sztuczne, chwilowe odurzenie. Śmiech jest alternatywą dla udręczonej myśli, dla wzruszenia i rozdrażnienia („Gdy coś mnie nadto wzruszy / Lub serce mi podrażni” — *Słówka*), nawet jeśli to tylko „narkotyk, alkohol psychiczny”²³.

Po latach, gdy pisał *Śmiech*, mogło się Boyowi wydawać, że komizm *Słówek* był niewinny. Są tam jednak wiersze, które — mimo oddalenia — uderzają brutalnością określeń, jak choćby *Litania ku czci P.T. Matrony Krakowskiej*, w której tytułową bohaterkę charakteryzują m.in. takie określenia: „kibić tłusta”, „łapy”, „potworne kłęby”, „klepa”, „tępa morda”, „baba”, „stara kwoka”, „stare pudło”, „ropucha smutna”, „szpetność, głupota i sadło”, „stwórz podeszły wiekiem”, „chochoł babi”.

Sprzeczność? Bynajmniej. Brutalność agresywnego komizmu usprawiedliwia Boy misją „nowoczesnego błazna”:

Bo to jest właśnie moja rola. Być antidotem na wasze uroczyste błagi. Być bodaj dawnym błaznem, dzięki któremu lud łatwiej znosił kosztowną nicość królewskiej purchawki. Czyż to nie znaczy oddać oficjalnym filarom opinii honory królewskie²⁴.

²⁰ Ibidem, s. 26 [podkr. — T.Ż.].

²¹ Ogólnie rzecz ujmując, Boy miał do psychoanalizy stosunek ostrożnego dyletanta. Musiał dostrzegać w koncepcji Freuda bliskie sobie wątki, ale nie zadał sobie trudu, aby tę myśl uważniej przestudiować. A żeby nie uchodzić za ignoranta, pisze m.in.: „Są we freudyzmie nowe perspektywy, genialne błyski nawet, zbyt pochopnie generalizowane i istotnie wcale obficie zaprawione szarlatanerią”. T. ŻELEŃSKI (BOY): *Na marginesie „Freudyzmu”*. W: IDEM: *Pisma*. T. 16..., s. 32. Zob. także cały cykl „Kurkiewy”.

²² T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech...*, s. 17.

²³ Ibidem, s. 24.

²⁴ T. ŻELEŃSKI (BOY): *List otwarty do Pani Izy Moszczeńskiej z „Kuriera Warszawskiego”*. W: IDEM: *Pisma*. T. 16..., s. 328.

W tym fragmencie mówi już Boy publicysta i społecznik. W *Słówkach* rzadziej odkrywamy podobny ton, poza jednym wierszem. To fraszka *O tem, co w Polsce dzieiopsis mieć winien*. Jej bohaterem jest wybitny historyk Szymon Askenazy. Boy pisze we wstępie, że Askenazy, przegrawszy konkurs o nagrodę Krakowskiej Akademii Umiejętności ze względu na swoje żydowskie pochodzenie, miał powiedzieć, „że wobec tego Akademia powinna oglądać nie książki kandydatów, ale... zupełnie, ale to zupełnie co innego”²⁵. Jędrna odpowiedź historyka tak spodobała się Boyowi, że zainspirowała, napisany w poetyce fraszek Kochanowskiego, wiersz z bezpośrednią aluzją do fraszki *O gospodyniej*.

I właśnie ta stylizacja otwiera możliwość innego spojrzenia na tradycję literacką obecną w *Słówkach*. Już tytuł tomu, w znaczeniu nadanym mu przez autora, stoi blisko nazwy gatunkowej, jaką jest „fraszka”. Związki konkretne odkrywamy, zestawiając tytułowy i programowy wiersz *Słówka* z fraszką Kochanowskiego *O żywocie ludzkim*. Przypomnijmy sytuację podmiotu w tym utworze. W apostrofie do Wiecznej Myśli prosi on o dar, a raczej nagrodę za swą mądrość.

Panie, godnoli, niech tę rozkosz z Tobą czuję,
Niech drudzy za łby chodzą, a ja się dziwuję.

Ową rozkoszą byłaby udzielona przez Boga łaska stoickiego niezaangażowania, zajęcia miejsca na widowni bożego igrzyska, na której inni ludzie przypominają bezmyślne, zatracone w zabawie dzieci („Bo leda co wyrzucisz, to my jako dzieci”), niepomne jej smutnego kresu („Na koniec niefortuna albo śmierć przypadnie”). Ów widok nie powoduje jednak współczucia, lecz przyjemność oglądania komediowego spektaklu. Pragnienie podzielenia przez Kochanowskiego „rozkoszy” opiera się na uczestnictwie w spektaklu jako widz komedii („Wierzę, że tam na niebie masz mięsopust prawy”).

W *Słówkach* Boy także tworzy alegorię sceny teatralnej i widowni, choć alegoria to skromniejsza, bo oznacza nie świat, lecz świadomość pisarza, gdzie dzieci to słowa:

Ja patrzę na niewinne
Figielki miłych dziełek
I wolę niżli inne
Ten mały własny światek.
Słówka

²⁵ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Słówka...*, s. 153.

Przyjemność, do której się przyznaje, jest niemal identyczna jak u Kochanowskiego, tyle że wyzbyta poczucia przewagi i tęsknoty do innego świata²⁶. Brak też w niej gorzkiej mądrości autora *Trenów*.

Na koniec niefortuna albo śmierć przypadnie,
To drugi choćby nierad, **czacz** porzuci snadnie.
O żywocie ludzkim [podkr. — R.K.]

Jak błazenkowie mali
Słówko się z słówkiem **cacka**,
To jęzor mu wywali,
To szczypnie je znienacka.
Słówka [podkr. — R.K.]

Gorzkie nuty pojawią się w twórczości Boya później, u schyłku „epoki lirycznej”. Wtedy powróci gorzki ton Kochanowskiego ukryty w lekkiej frazie: „Śmiesz się błogo przed zamknięciem powiek” (*Rozkosze życia*). Na razie jednak nie mąci sobie ani „bohaterom” przyjemności, nie interesuje go kres zabawy, ale fenomen jej chwilowego trwania. Przyjemność poety płynie z przyglądania się niepojmowanemu do końca procesowi własnego niepoważnego i niekontrolowanego poezjowania. Jest to rozkoszna nieodpowiedzialność świadomości, kiedy kryje się ona „aż po uszy do swojej wyobraźni”, po to, aby przyglądać się błazenadzie języka. Pozostaje alegoria teatralna, ale oznacza nie świat z perspektywy Boga, lecz scenę świadomości, na której — usprawiedliwiona przez śmiech — „myśl wyprawiać może / Przeróżne rzeczy śmieszne”. A nawet pozwolić sobie na rozpad, dekompozycję, lekkomyślne rozbrojenie się z powagi:

W głupiutkie słówka małe
Calutka się rozpada.

Słówka

I tu widoczny jest ślad Kochanowskiego, który pisał wszak, że „fraszki to wszystko cokolwiek myślemy”. Erotyczna zabawa słówek (myśl zdzieciniała dzięki śmiechowi) tworzy scenę języka; spektakl słów, które umykają artystycznym i społecznym zobowiązaniom literatury, ciągle obecnym w kulturze literackiej przełomu stuleci. Nie chodzi przy tym o proste umknięcie konwencji obyczajowym i zobowiązaniom poznawczym literatury. Obniżenie „Słowa” do „słówka” jest podstępem błazeńskim. Niepowaga, kabaretowy

²⁶ Pragnienie nieangażowania się nie było jedynie pokusą wyobraźni. Jak zauważa Roman Zimand: „Zeleńskiego zawsze cechowała skłonność do zajmowania postawy »przypatrującego się z boku«. Tak było od chwili niemego współuczestnictwa w kręgu »dzieci Szatana«, poprzez nader łatwą i szybką rezygnację z zainicjowanej przez siebie akcji »Kropli Mleka« — aż po dymisję w warszawskiej Lidze Reformy Obyczajów”. R. ZIMAND: *Trzy studia o Boyu*. Warszawa 1961, s. 57.

marginie, na którym lokuje się ta twórczość, pozwalają bezkarnie mówić prawdę. *Słówka* w ujęciu autora byłyby zatem projektem poetyckiej dywersji, która odebrałaby Słowu monopol na wyrażenie prawdy życia wewnętrznego i społecznego. Lekkie wierszyki Boya — co zgodnie podkreślają badacze — są ściśle związane z rzeczywistością pierwszych dwu dekad krakowskiej moderny i jej społecznej otuliny.

Mniej zbadane wydaje się owo szczególne miejsce, jakie zajmuje świadomość poety wobec rejestrowanego przez nią słowa poetyckiego. Odczuwana przy tym przyjemność nie jest przyjemnością odbiorcy komizmu. Jego twórca nie może zająć wobec swych słów miejsca słuchacza lub czytelnika (nie śmiejemy się z własnych dowcipów). Skoro, jak pisze Boy, nieodzownym warunkiem śmiechu jest „ominięcie świadomości przy skomplikowanej czynności intelektualnej”²⁷, podmiot wyodrębnia świadomość jako odbiorcę treści nieświadomej, która jednak od razu jawi się w uporządkowanej poetycko formie.

Rodzi się wątpliwość, czy nie przesadzamy z tak drobiazgową analizą poetyckiego żartu. Wątpliwości znikają, gdy natrafiamy na tak niejasne autocharakterystyki Boya, jak poniższa:

Jak państwo widzą, życie moje wypełnione jest wciąż jedną myślą, mianowicie: własna przyjemność. [...] nigdy, przez całe moje życie literackie, nie miałem godziny, która by nie była przyjemnością, w której bym dźwigał moje zajęcia jak ciężar i uroczysty obowiązek²⁸.

Czy Boy istotnie napisał tysiące stron, bawiąc się literaturą, czy też ostentacyjnie szydzi z mitu udręki tworzenia? Bez względu na wiarygodność tych deklaracji uderza konsekwencja w podkreślaniu przyjemności pisania — już nie tylko *Słówek*, ale felietonów, recenzji, przekładów, polemik, publicystyki. Gdzie tu wspólny mianownik różnogatunkowych „przyjemności”? Boy nie wprost, ale w wyraźny sposób udziela odpowiedzi. Warunkiem przyjemności jest łatwość i szybkość tworzenia, inaczej mówiąc — talent. Jak widać, to nie tylko mechanizm powstawania komicznego języka *Słówek*, ale szerzej — nieświadomy popęd twórczości. Potwierdza to fragment poświęcony trudom pisania słynnego redaktora „Czasu” Rudolfa Starzewskiego:

Pisał dobrze, ale z trudem; za wiele wkładał w to świadomej refleksji, podczas gdy myśl, zdanie, musi się wytwarzać podświadomie, wyskakiwać gotowe, zwłaszcza w wymagającym pośpiechu dziennikarstwie. Toteż pisanie męczyło go tak, że gdy objął naczelną redakcję, przestał pisać zupełnie²⁹.

²⁷ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech...*, s. 26.

²⁸ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Jak zostałem literatem*. W: *Znaszli ten kraj?... I inne wspomnienia*. W: IDEM: *Pisma*. T. 2..., s. 310.

²⁹ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Zakrystia*. W: IDEM: *Znaszli ten kraj?...*, s. 41.

Przyczyna przyjemności tworzenia tkwi poza świadomością, a raczej w radości jej ominięcia. Uwolniona śmiechem rozkosz jest tym samym fizjologicznym popędem, który stoi — zdaniem Boya — za twórczością:

Chce mi się pisać wiersze,
Jak psippsi dziecku chce się
Polaty się łzy me czyste, rzęście...

Powtórzy to wiele lat później jako poważny tłumacz i publicysta: „Wiem z doświadczenia, że wierszyk mający cechy satyrycznej gry intelektu lęgnie się często — najczęściej — z niespodzianki przypadkowego zderzenia słów”³⁰.

Myślenie muzyczne

Wątpliwości nie tylko nie znikają, ale mnożą się. Czym jest ów popęd tworzenia, czy Boy stara się go nazwać lub stworzyć jego przybliżony ekwiwalent? Wróćmy raz jeszcze do fenomenu śmiechu. Ten, kto tworzy efekt komiczny, czyni to świadomie. Przygotowuje dla świadomości podstęp, który — jeśli się powiedzie — sprawia, że „myślimy ciałem”, zmysłowo, instynktownie — jak zwierzę lub dziecko. Albo też, jak chce Boy, myślimy muzycznie: „[...] wszak muzyk, aby usłyszeć fałsz, nie oblicza drgnień fali powietrza w poszczególnych tonach”³¹. „Muzyczność” literatury jest dla Boya dowodem talentu, kategorii znienawidzonej przez Irzykowskiego, najwybitniejszego przeciwnika *Słówek*. W odpowiedzi na jego *Beniaminka* Boy pisał, że to książka „pisana przez osobnika dotkniętego brakiem muzykalności literackiej, i to nie tylko w sferze żartu i humoru! Ten człowiek nigdy nie wyczuwa tonu. W muzyce nie jest możliwe, aby ktoś bez słuchu mógł się zajmować muzyką; w krytyce literackiej zdarza się to niestety”³². W tej wypowiedzi „muzykalność” jest po prostu określeniem talentu literackiego, jednak autor rozszerza zakres metafory na tę część procesu twórczego, która stanowi przejście od zmysłowego do intelektualnego, podkreślmy, przejście płynne, naturalne, niejako bez wiedzy „podmiotu twórczego”. Używając muzykalności w takim zakresie, pozostaje Boy niewątpliwie spadkobiercą wczesnego modernizmu spod znaku Verlaine’a:

Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!
Niech z twojej duszy wiersz skrzydlaty

³⁰ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech...*, s. 27.

³¹ Ibidem, s. 20.

³² T. ŻELEŃSKI (BOY): *Brzydka książka*. W: IDEM: *Pisma*. T. 6: *Szkice literackie...*, s. 129.

Ulatuje w nieznanach dusz światy,
W niebo innych miłości najdalsze.
Sztuka poetycka, przeł. Mieczysław Jastrun

Dźwięki wiersza, jak dźwięki muzyki, mają poruszyć wyobraźnię komiczną słuchacza, pobudzić śmiech i ujawnić z jego pomocą prawdę pragnienia, niedostępną racjonalności. Jak najdalej od mózgu! — napisze ten niewierny uczeń Przybyszewskiego. „Mózg jest naszym tyranem, patologiczną naroślą na organizmie naszego animalnego życia, nieustannie czynnym gruczołem, który sączy nam przeważnie smutek”³³. Śmiech w tym ujęciu jest lekarstwem, które mózg wymyślił dla siebie. Muzyka zaś, ku której zbliżyć się ma literatura, jest narzędziem „auto-dywersi” rozumu, za pomocą którego poważna myśl zostaje rozbijona.

Myśli mych smutek i trupiość —
Zwińcie mi w kaprys zalotny.
Majową cichą nocą

Zbawienne działanie muzyki to jakby proces „neantyzacji” bytu; działanie formy (kaprys³⁴), której zwodnicza lekkość anihiluje powagę, choć jej nie unieważnia, a jedynie zmienia na powrót to, co intelektualne, w zmysłowe. „Muzyczność” muzyki czy literatury poddaje myśl regresowi do czegoś, co ją zrodziło i co ją warunkuje — do ciała, któremu muzyka jest substancjalnie bliższa. Nie chodzi przy tym o zaprzeczenie rzeczywistości i zaoferowanie czytelnikowi jakiegoś świata ułudy. Te wierszyki żywią się konkretem — intensywnym, zmysłowym, realistycznym. Ich treścią jest bardzo często ludzka kondycja w swych szczególnie nieznośnych przejawach. To z niej powstaje komizm; tworząc go, umysł czepia się rzeczywistości, konkretności, fizjologii, skatologii, jelit, śledziony, macicy, genitaliów — przeciw zimnemu logosowi, nawet przeciw sobie samemu. Boy nie ukrywa przed odbiorcą ciemnej fizjologii ciała. Jego utwory często przypominają minilekcje anatomii prowadzone przez krotochwilnego lekarza. Jesteśmy na ziemi w swoich ciałach, po których „orze HISTORIA swoim pługiem” (*Pytają mnie się ludzie...*).

„Obrazy lekkości, których poszukuję, nie powinny niczym sny odrywać się od rzeczywistości czasu teraźniejszego i przyszłego”³⁵ — napisał Italo Calvino w eseju o lekkości w literaturze. Rozwiązanie Boya jest podobne, tyle

³³ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech...*, s. 29.

³⁴ To forma, której „nazwa łączyła się z pogodnym, niejednokrotnie ilustracyjnym charakterem utworu. Wówczas [w baroku — R.K.] stosowano środki z zakresu figur retorycznych, należących do kategorii *omoiosis*, czyli malarstwa dźwiękowego”. J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA: *Teoria formy*. T. 1: *Małe formy instrumentalne*. Warszawa 1983, s. 471.

³⁵ I. CALVINO: *Lekkość*. W: IDEM: *Wykłady amerykańskie*. Przeł. A. WASILEWSKA. Gdańsk—Warszawa 1986, s. 13.

że do pracy odciażania języka zaprzęga on jeszcze śmiech odbiorcy. Dąży do zetknięcia komicznych ogniw, aby wyzwolić spazm, przepływ energii śmiechu. Znakomicie uchwycił to Irzykowski, pisząc, że „w dowcipie kuglarska szybkość mowy zamienia półpodobieństwa i ćwierć podobieństwa na równości, sprzedaje części za całości, przyczyny za skutki i na odwrót”³⁶. W językowym żarcie, który buduje zaskakujące podobieństwo, inaczej niż w metaforze — zdaniem autora *Pałuby* — mowa nie zatrzymuje odbiorcy, ale popędza jego wyobraźnię, aby ta podążała jak najszybciej do komicznej pointy.

Koncepcja Boya — jak widać — nie przekracza granic racjonalności. Zmęczony rozum nie wydaje się po prostu na łaskę instynktów, ale widzi w ich działaniu (muzycznym!) jakąś poznawczą alternatywę. Jasno wypowiada ten pogląd wiersz *Wszystko jest głupie*. Jest to najważniejsza wypowiedź poetycka Boya na temat filozofii języka swych humoresek. Oto fragment:

Wszystko jest głupie, co rodzi się z myśli,
A nie z kapryśnych słów zgodnego dźwięku;
Wszystko jest kłamstwem, czego nie nakryli
Pióro bezwolnie chwiejące się w ręku.

Operuje ten utwór ostrymi opozycjami: myśl, kłamstwo, nuda, zgrzyt *versus* zgodny dźwięk kapryśnych słów, bezwolne pragnienie, marzenie, pieszczota. Jak zauważamy, to racjonalność jest podejrzewana o kłamliwe kompromisy z rzeczywistością. Wydaje się jednak, że muzyka i śmiech nie mogą być alternatywą poznawczą wobec rozumu. A jednak Boy nie porzuca szybko takiej nadziei i ma ku temu podstawy, ponieważ to sama świadomość, udręczona istnieniem, tworzy komiczną przeciwwagę i, budząc śmiech, odciaża na chwilę istnienie od problemów, z którymi nie poradzi sobie człowiek — „chore, dygocące zwierzę” (*Znowum wrócił*). Nie chcąc się zarazem zgodzić na dychotomię: śmiech — powaga; sztuka — życie, sięga Boy głębiej, do — jak zdaje się twierdzić — miejsca wspólnego dla muzyki i słowa poetyckiego:

Ty znasz jeden, o rytmie me wnętrze,
Ty kłaść umiesz ręce na klawisze,
Z których tony płyną najgorętsze
W smutku mego lodowatą ciszę...
Znowum wrócił...

Słówka dzięki komizmowi inicjowały regres powagi w śmiech. W twórczości kabaretowej kaprys obejmujących się rymów ma funkcjonalne znaczenie — pozbawia przedmiot tej poezji ciężaru. Ale użycie muzyczności mowy jako

³⁶ K. IRZYKOWSKI: *Beniaminek*. W: IDEM: *Walka o treść; Beniaminek; Pisma*. Red. A. LAM. Kraków 1976, s. 49.

instrumentu dla pobudzenia rozkosznego śmiechu jest obosieczne, poświęca bowiem sens dla przyległości brzmienia. W poważnych wierszach ze *Słówek* Boy próbuje powtórzyć ten pomysł, czyniąc rytm wspólnym źródłem życia i sztuki poetyckiej. Wypowiada przy tym mimochodem coś, co rewizjonista teorii rytmu Henri Meschonnic określił następująco: „Jesteśmy rozumiani przez rytm, zanim go zrozumiemy, zanim zrozumiemy sens, ale nie wiadomo, jak to się dzieje”³⁷. Rytm, powtarzalne rozkołysanie ciała odciska się na mowie, zanim jeszcze zacznie ona znaczyć. Myśl racjonalna, znużona i rozdrażniona powierza się rytmowi w przekonaniu, że przez niego ujawnia się jakiś estetyczny ład, który ma, być może, za źródło inny, metafizyczny, a którego nie reprezentuje już „SŁOWO” (*Znowum wrócił...*).

Wszystko dobrze, tylko nie ma się już z czego śmiać. Kiedy ten sam poeta stosuje podobną technikę w celu poważnym, wówczas okazuje się, że muzyczność jako droga do ładu rzeczywistości prowadzi donikąd, a nawet nie koi już zboląłego bohatera. Rytm powszechnej kopulacji nie jest już frywolnym, erotycznym obrazkiem „do śmiechu”, jakich dziesiątki znajdujemy w *Słówkach*.

Wszystko w jednym akordzie się zlewa
W Myśli świata rżenie miłosne!

O Szaleństwo, jakże twoim jestem,
Tyś mi światłem w błędnych mrokach nocy:
Tyś jest SŁOWEM, a ja tylko gestem,
Zniechęcenia gestem i niemocy...

Znowum wrócił...

Przytoczony fragment najpoważniejszego chyba wiersza Boya pasżytuje na metaforyce poezji Micińskiego. Widać to choćby w geście powierzenia się „Szaleństwu” na wzór bohatera *Samobójcy*. Wydaje się nawet, że Boy — wróg młodopolskiej manieri — przejmuje, tym razem w dobrej wierze, klisze popularnych metafor i symboli tej epoki: „lodowata cisza”, „niepojęty czar”, „kadzidla mistyczne”, „w błędnych mrokach nocy”. Zarazem trzeba przyznać, że mają one typowe Boyowskie kontrapunkty: „po same dziurki”, „sterta poduszek”, „kurewka”, „rżenie miłosne”. A jednak zauważamy, że tym razem nie chodzi o efekt komiczny, ale o wywiedzenie dramatu metafizycznego z samej trywialności istnienia, tak wielostronnie portretowanego w *Słówkach*.

Problem nie tkwi więc w cudzożywności „poważnych” wierszy Boya, ale w innej postawie autora wobec języka. Oto szyderca musi/chce mówić poważnie, dlatego obawia się, że nie będzie traktowany jak „poważny” po-

³⁷ H. MESCHONNIC: *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse 1982, s. 224. Cyt. za: A. DZIADEK: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999, s. 38 (w przekładzie autora).

eta. Zawczasu przygotowuje więc autoironiczny kontratak. Sam przecież unieważnił jedyny model języka, jaki pozostawał w jego historycznej dyspozycji — młodopolski styl wysoki. „Obcy był mu modernizm — ale lubił modernistów”³⁸ — lakonicznie stwierdza Zimand. Dodajmy jednak, że za sprawą literatury modernistycznej stał się świadom tematycznych obsesji jej autorów, które jako pisarz częściowo przejął. Próbuje zatem hybrydy, czegoś, co dopiero Tuwim i Gałczyński rozwiną najpełniej w groteskowym nurcie swej twórczości. Na razie jednak Boy tworzy wzniosłą autoparodię siebie szyderczego. Za łatwym rymowaniem *Słówek*, za prawdą ich rytmu, miał stać rytm popędów nieświadomości. Ta jednak — w wersji Boya — tylko po części została przejęta od Freuda. Nie tylko ma muzyczną strukturę, ale — co ważniejsze — została oczyszczona z kompleksów, urazów, bolesnych treści wypartych z doświadczenia. Po tej destylacji ostała się czysto afirmatywna energia, która owocuje odpowiednio: przyjemnością pisania autora i śmiechem słuchacza. Ten sam model twórczości nie daje się jednak przełożyć na trudno wypowiedzalne, egzystencjalne doświadczenie. Nie ma dla niego „słów”, a tym bardziej „słówek”. Negatywna siła komizmu słówek sublimowała w śmiechu przyjemnym; negatywna siła „SŁOWA” może przynieść najwyżej śmiech wariata. Jak pisze Critchley:

Wskazawszy na szaleństwo świata, humor nie chroni nas przed nim odwracając naszą uwagę, ale wzywa nas, aby stanąć wobec szaleństwa świata i zmienić sytuację, w jakiej zastaliśmy siebie samych³⁹.

Co zatem dzieje się z myślą zdekomponowaną i rozbitą przez komizm, kiedy śmiech milknie? Opuszczone przez śmiech miejsce zajmuje u Boya bynajmniej nie rozum, lecz Szaleństwo, którego klinicznym objawem jest przecież także śmiech. Nie sposób dokonać spójnej rekonstrukcji poglądów Boya w tym względzie, panuje w nich pojęciowy chaos. Ten spadkobierca francuskiego oświecenia mówi o szaleństwie, które jest światłem; buduje zaskakujący ciąg pisanych z wielkiej litery kategorii: Myśl, Słowo, Szaleństwo, którym nadaje charakter synonimów. Sceptyczny racjonalizm Boya — wcześniej instrument odciażania rzeczywistości — objawia się teraz jako siła rujnująca. Beztroski rozpad myśli na słówka ukazał bezradność umysłu w obliczu rzeczywistości. Widać to zwłaszcza w odmiennym ujęciu pożądania. Wcześniej siła popędowa *Słówek*, teraz — inaczej niż u Dantego — miłość nie jest harmonizującą wszechświat siłą, „co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”⁴⁰. Muzyczne rytmy rozkoszy kumulują się w monstualny obraz kosmicznego

³⁸ R. ZIMAND: *Trzy studia o Boyu...*, s. 154.

³⁹ S. CRITCHLEY: *On humour...*, s. 18.

⁴⁰ D. ALIGHIERI: *Boska komedia*. Przeł. E. PORĘBOWICZ. Warszawa 1959, *Raj*, pieśń XXXIII, w. 145.

„rżenia miłosnego”. Podobnie zgrzytliwie brzmi Schopenhauerowa nuta w *Kłóskach*:

Kiedy ulubionej mojej
Spazmatycznie ściskam żebra,
Naraz w głowie mi się troi:
Co ma znaczyć ta algebra?...

Gdzie ma sens swój to zrównanie,
W którym znaczków gramy rolę,
My w prabytu oceanie
Biedne oka na rosole?...

Nie ma zatem bezkarnego powrotu do powagi po śmiechu, zwłaszcza dla szydery, który jest zarazem tłumaczem Pascala i rówieśnikiem pokoleniowym autora *W mroku gwiazd*. Logos nie jest już synonimem rozumu, lecz innym imieniem Szaleństwa. Jeśli Szaleństwo ma być inną nazwą Myśli lub Słowa, to jego negatywność dotyka też słówek, drobnych słów, samego śmiechu — jego ulotności, a na koniec i nędzy śmiejącego się, która na moment zostaje zakryta.

Trudno *Słówka* traktować jako odpowiedź na SŁOWO — teraz wielki „bez-sens”. Sam Boy podpowiada, że to tylko „gest zniechęcenia i niemocy”, w najlepszym razie „gest śmiechu”. Nie był Boy megalomanem przekonany o istotnym wpływie literatury na życie. Brzemie życia, to konkretne i historyczne, charakteryzuje na pierwszych stronach wspomnień *Znaszli ten kraj?*..., szeroko omawiając przyczyny „infekcji smutku”⁴¹ trawiącej Kraków na przełomie wieków. Jak pamiętamy, źródłem komizmu jest według Bergsona szeroko rozumiana „drętwota”⁴². Boy także jest zdania, że smutek petryfikuje wszystko, łącznie z człowiekiem.

Co począć, jak żyć w tym mieście, w którym mury spiknęły się na zgubę człowieka, czyhały tylko, aby go zasmucić, ośmieszyć i zabić? Zgiąć lub bronić się. I z perspektywy ćwierćwiecza „Balonik” wydaje mi się takim aktem samoobrony. Dość znamienne, że rozpoczął się od przyjacielskiego skarykaturowania Wawelu. Spojrzeć na ściany w tej „Jamie”: tu karykatura Wisły, tam pijana brama Floriańska, ówdzie plotkujące wieże Mariackie. Karykaturowało się mury pilniej niż ludzi [...]. Ale walka była nierówna. I gdyby nie zaszły wypadki, które zmieniły życie Polski, byłyby nas tam wszystkich zjadły te mury⁴³.

⁴¹ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Prawy brzeg Wisły*. W: *Znaszli ten kraj?*..., s. 9.

⁴² H. BERGSON: *Śmiech. Esej o komizmie*..., s. 71.

⁴³ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Prawy brzeg Wisły*..., s. 21—22.

Niestety, nie inaczej będzie ze społeczną publicystyką Boya. Jak ujął to Czesław Miłosz, „świat rzeczywisty już wzbierał faszyzmem i marksizmem. Wobec tych nowych zjawisk Boy i jego liberalni entuzjaści byli bezbronni”⁴⁴.

Psipsi

A jednak Boy wierzył, że śmiech ma przedziwną moc — zarazem indywidualizacji śmiejącego się, jak i integrowania go ze światem innych śmiejących się ludzi i z sobą samym; „jest jakimś ekstatycznym stanem percepcji świata, może radosnym i zdziwionym wytyczaniem granicy między własnym »ja« a »nie ja«, między światem wewnętrznym i zewnętrznym oraz wyładowaniem tego stanu połączonym z rozkoszą”⁴⁵. Na podobny fenomen śmiechu zwraca uwagę Helmuth Plessner, kiedy stwierdza, że najbardziej niezwykła w śmiejącym się człowieku jest „jego ekscentryczna pozycja [która — R.K.] umożliwia mu ujęcie samego siebie oraz swojego świata, w którym jest u siebie i w którym się rozeznaje, jako ograniczonego i otwartego, swojskiego i obcego, sensownego i absurdalnego”⁴⁶. Ekscentryczny znaczy tu: świadomy swego wyodrębnienia z natury. Ale w odniesieniu do tego aspektu śmiechu widać u Boya wahanie.

Śmiech z komizmu miał nas przywrócić dzieciństwu, uczynić z nas na chwilę rozbawione, niewinne, naturalne dzieci. Tymczasem o wiele silniejsza jest w nim siła transgresji, która przypomina o naszym zwierzęco-ludzkim zawikłaniu. Śmiejący się dorośli nie odzyskuje dziecięcej niewinności ani naiwności. Śmiech dorosłego jest nieuprawnioną iluzją niepamiętania o własnej kondycji. Ta uzurpacja wolności od historii, biologii, władzy, ekonomii, jaką sugeruje roześmiane ciało, ma, zdaniem Baudelaire’a, proveniencję diaboliczną i szaleńczą, w tej mierze, w jakiej jest wyrazem przewagi nad tym, kto (lub co) jest przedmiotem śmiechu.

Śmiech jest sataniczny, a więc głęboko ludzki. Płyne z wyobrażenia człowieka o własnej wyższości; a że śmiech jest ze swej istoty ludzki, jest też ze swej istoty sprzeczny, to znaczy stanowi zarazem oznakę nieskończonej wielkości i nieskończonej nędzy, nędzy względem Bytu absolutnego, którego pojęcie człowiek posiada, wielkości względem zwierząt. Ciągłe ścieranie się

⁴⁴ C. MIŁOŚZ: *Człowiek wśród skorpionów*. Warszawa 1982, s. 159.

⁴⁵ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Śmiech...*, s. 23.

⁴⁶ H. PLESSNER: *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*. Przeł. i oprac. A. ZWOLIŃSKA, Z. NERCZUK. Kęty 2004, s. 94.

tych dwóch elementów wyzwala śmiech. Poczucie komizmu, siła śmiechu jest w tym, kto się śmieje, nie w przedmiocie śmiechu⁴⁷.

Zatem śmiejący się dorosły to nie dziecko niewinne, pogrążone w afirmującej zabawie, lecz „dziecko diabelskie”, które w śmiechu syci się przewagą, do jakiej nie ma prawa. Wesołość dorosłego jest tylko efektem chwilowego zapomnienia o własnej egzystencjalnej i historycznej nędzy, o byciu uwięzionym w ciele i historii. Nieprzypadkowo chyba Boy w swym repetytorium z teorii śmiechu nie przywołał znakomitego eseju Baudelaire’a. Ten bowiem zobaczył w ludzkiej zdolności do śmiechu świadectwo naszego egzystencjalnego rozdarcia. Nie znaczy to oczywiście, aby autor *Słów* nie był go świadom, ale rolę literatury widział raczej w niesieniu ulgi, a nie diagnozowaniu tego, czemu i tak nie da się zaradzić. Śmiech miał nie tyle odsłonić naszą zwierzęcość, ile pozwolić jej być na chwilę bezkarnie, oswoić trudne sąsiedztwo zwierzęcia i człowieka. Znamienne są w tym względzie słowa Boya z przedmowy do *Prowincjałek* Pascala.

Kiedy wyobrazimy sobie jego Boga, który jak nieubłagany sędzia skazuje na wieczne potępienie tych, co popadli w grzech, ponieważ on sam odmówił im łaski — i to odmówił bez względu na ich cnoty i zasługi, po prostu wedle niczym nie usprawiedliwionego kaprysu; kiedy ten Bóg, strącając ich w czeluści piekieł, „śmieje się z nich i naigrawa”, a chór świętych i wybranych towarzyszy temu aktowi również szyderczym śmiechem — wówczas mimo woli odsuwamy się od Pascala ze zgrozą; wówczas omal że nie czepiamy się z trwogą rękawa dobrego ojca jezuity. Przy wszystkich swoich słabostkach i brakach on pozwala ludziom żyć; religia Pascala wytepiałaby wszelkie życie, jak ogień wypala do najmniejszego źdźbła trawy⁴⁸.

Mimowolnie Boy określa ciemną, reaktywną siłę śmiechu, kiedy jest on wyrazem przewagi nad tym, co pozbawione siły. Śmiejąc się z ujawnionej seksualności bohaterów, traktuje obiekt jak dziecko, a siebie jak dorosłego. Większa część komizmu *Słów* stara się oprzeć tej tendencji, popychając odbiorcę ku identyfikacji z obiektem własnego śmiechu. Wówczas bowiem patrzy on na siebie dziecięcego z dorosłej perspektywy i ta różnica dostrzeżona w sobie samym staje się źródłem szlachetnej przyjemności śmiechu. Autor tak zbudowanego komicznego obrazu pozwala czytelnikowi, aby ten, dzięki swemu intelektowi, mógł zagościć bezpiecznie i przyjemnie w tym, co w nim zwierzęce. Czy istotnie to się udaje w takich wierszykach, jak choćby *Ludmiła*?

⁴⁷ Ch. BAUDELAIRE: *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*. W: IDEM: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekł. J. GUZE. Komentarz i przypisy C. PICHOS. Przeł. J.M. KŁOZOWSKI. Gdańsk 2000, s. 155.

⁴⁸ T. ŻELEŃSKI (BOY): *Pascal „Prowincjałki”*. W: IDEM: *Pisma*. T. 8..., s. 268.

Mimo dość tłustego cielska
Była bardzo marzycielska.
[...]
Wciąż mężniej sobie poczynął,
Aż łóżko wpadło w urynał.

Okazuje się, że tak. Tylko pozornie to Ludmiła jest tu wyszydzona. W istocie wyszydzony jest każdy, kto oddziela umysł i ciało, uczucia miłosne od fizjologii. Jak w słynnej *Elegii Tragicznej* Swifta, kiedy to dwaj kochankowie, mądrale z Cambridge, zauważyli, że: „Oh! Celia, Celia, Celia shits”. Boyowe żarty z seksualnych mitów dotyczą w równym stopniu mieszczańskiej moralności, co artystycznych idealizacji płci z *Requiem Aeternam* Przybyszewskiego na czele. Trafnie ujął to Andrzej Stawar:

Słówka operowały, jak się rzekło, kontrastem sztuki i rzeczywistości, „słowa i czynu”, unaoczniając w sposób groteskowy, że nad różnicami, nad wrogością w stosunku do znieawidzonego filistra, mydlarza, czy jak tam określano mieszczanina, wybija się głębszy związek, głęboko przechowane pokrewieństwo środowiska i łączność obyczajowa⁴⁹.

Jeśli za *Słówkami* stoi tak poważna myśl, to znaczy, że w centrum każdego komizmu tkwi smutek, któremu się wymykamy w śmiech. Albo inaczej, jest tam smutny obraz, na który ślepniemy, gdyż śmiech nas oślepia. Bergson wysnuwa stąd wniosek, że warunkiem śmiechu jest nieczułość dla obiektu komicznego. Śmiech blokuje przyległość mojej kondycji do kondycji bohatera, pozwalając mi na nieuprawnioną często różnicę, którą Boy lapidarnie określa konstatacją — „Dobrze, że nie ja” (*Rozkosze życia*). A jednak to stan krótkotrwały i każde zamilknięcie śmiechu niesie ryzyko, że ślepotą minie i odzyskane widzenie jeszcze gwałtowniej przywróci nas rzeczywistości. Spazmatyczność reakcji na komizm pokazuje, że śmiech nieustannie sąsiaduje z depresją⁵⁰. Owo niebezpieczne sąsiedztwo dotyczy w jeszcze większym stopniu twórcę komizmu niż odbiorcę. Potwierdzają to zresztą skłonności Boya do melancholii i depresji. W kilku jego wierszach zaś możemy śledzić oznaki melancholii błazna, który rozważa, co by było, gdyby zaczął mówić serio. Nie tłumią tej poważnej nuty ani „szybkie” rymy, ani szyderstwa z koturnowej

⁴⁹ A. STAWAR: *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 36.

⁵⁰ Critchley twierdzi, że najlepiej wyraża tę bliskość ulubiony dowcip Groucha Marxa: Do psychoanalityka przychodzi mężczyzna, który mówi, że nie ma po co żyć. Doktor, chcąc zaradzić jego melancholii, radzi, aby poszedł do cyrku, gdzie występuje najśmieszniejszy klaun świata, niejaki Grock. Po obejrzeniu jego występu zaraz poczuje się szczęśliwszy. Pacjent wstaje, patrzy przygnębiony na lekarza i zbiera się do wyjścia. Wtedy doktor pyta: „A właściwie jak pan się nazywa?”. Mężczyzna odwraca się i spoglądając na lekarza smutnym wzrokiem, odpowiada: „Jestem Grock”. S. CRITCHLEY: *On humour...*, s. 101–102.

manieri poezji młodopolskiej. Ryzykując, że nie poznaliśmy się na żarcie, wierzymy w autentyczność pytań:

Czy jestem bożym poetą,
Czy tylko zwyczajną świnią?...

Czy jestem tańczącym faunem
Na gaju świętego zrębie,
Czy tylko cyrkowym klaunem,
Co sam się pierze po gębie?...

Spowiedź poety

Boy wie i daje to odczuć czytelnikowi, że szyderstwo nie rozwiązuje dylematów realnego życia, a jedynie kompromituje zużyte i niewiarygodne rozwiązania. To, moim zdaniem, najlepsze miejsca jego poezji, kiedy zawstydzona powaga ubezpiecza się w dowcipie. Taki jest, villonowski z ducha, tryptyk *Słońce jesienne*, w którym Boy jest największy wielkością swego mistrza. Dosadny żart uruchamia śmiech, ale za nim już wciska się melancholia, ta, która przychodzi zawsze po śmiechu, kiedy jeszcze ciało podryguje, rozkołysane, kiedy drży „łechtana śledziona” (*Pytają mnie się ludzie*), ale umysł jest już odczarowany i przywrócony rzeczywistości.

Na podwójną naturę śmiechu zwracał uwagę bliski autorowi *Słówek* Montaigne, wskazując, że wesołość sąsiaduje ze smutkiem dzięki łzom, które bywają wyrazem jednego i drugiego nastroju. Boy — jego tłumacz — w cytowanym już wierszu *Polaty się łzy me czyste, rzęsiste...* porównywał pragnienie napisania wiersza do dziecięcej potrzeby fizjologicznej („psipsi”). Ale w końcowych zwrotkach ten żart ulatuje i w zgodzie z Mickiewiczowskim oryginałem i sytuacją (wiersz został napisany przez Boya w Paryżu w 1912 roku), spoglądając na własną przeszłość, nie „sika ze śmiechu”, ale „psipsi robi łzami...”. Co się nagle zmieniło, że ten sam wiersz (ta łza) znaczy teraz smutek, a nie radość? Mistrz Montaigne odpowiada, że w rzeczywistości „nic się nie odmieniło, ale dusza nasza patrzy na rzeczy innym okiem i wyobraża je sobie z innego oblicza”⁵¹. Właśnie wymiennosc spojrzenia, na zmianę: komicznego i dramatycznego, charakteryzuje coraz częściej późną lirykę Boya. Jej nieco skrywanym tematem jest tajemnicza wspólnota śmiechu i płaczu, ich wspólne cielesne źródło, wzajemne obdzielanie się fizjologicznymi reakcjami, jak choćby konwulsjami i łkaniem. Przywoływany już Plessner uważa, że zarówno śmiech, jak i płacz to nasze reakcje na sytuacje graniczne, które dezorganizują nasze oczekiwania i przyzwyczajenia. Są to

⁵¹ M. de MONTAIGNE: *Jak często płaczemy i śmiejemy się z tych samych powodów*. W: IDEM: *Próby*. Księga 1. Przeł. T. ŻELEŃSKI (BOY). Oprac., wstęp i komentarz Z. GIERCZYŃSKI. Warszawa 1985, s. 334.

„reakcje na kryzys ludzkiego zachowania w ogóle”⁵². Pełna zmiana tonu na poważniejszy w pisarstwie Boya wymagała wymiany języka, jednak nie w obrębie liryki — tu Boy był doskonale świadom swych ograniczeń, które tkwiły w konwencjach literackich epoki. Dlatego pisarzem urzeczywistnionym stanie się jako tłumacz i felietonista. Nie przestanie być zabawny, ale przestanie wyłącznie śmieszyć.

Młoda Polska kończy się śmiechem ze *Słówek*, który jednak nie milknie, ale zostanie podjęty przez śmiech z grotesek Jaworskiego, Witkacego i Gombrowicza⁵³. Późna liryka Boya zapowiada ten smutny śmiech. *Słońce jesienne (Tryptyk)* (1915) i *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)* (1917) powstają w czasie, kiedy Boy został powołany do wojska jako lekarz asystent pospolitego ruszenia. Dołączone do wydania *Słówek* w 1918 roku są odtąd integralną częścią tomu. Wojna odciska się na nich, choć na pozór mało wyraźnie. Boy nie przebywa na froncie, ale urzęduje w szpitalach w Krakowie. Wtedy przekłada m.in. Montaigne’a i obserwuje odchodzących na front i przywożonych zeń. Bez wątplenia jest to okres, kiedy miejsce autora *Słówek* zajmuje tłumacz, felietonista i twórca esejów poświęconych literaturze. Wtedy to „Umiera błazen młody / Rodzi się dureń stary” (*Majową cichą nocą*). Boy, mistrz szybkiego rymu, który obezwładnia i ogłupia zadufaną powagę, sam zaczyna odczuwać potrzebę innego tonu. Pojemność komicznej formy uległa wyczerpaniu.

Obmierzył mi na szczęt własnych słówek spryt:
Dałem może wam parę chwil zabawy,
Wy nawzajem mnie, więc jesteście *quitte*.

Pożegnanie

⁵² H. PLESSNER: *Śmiech i płacz...*, s. 162.

⁵³ Gombrowicz potwierdzi wyjątkowość Boya na tle polskiego modernizmu, pisząc w *Dzienniku*: „Boy-Żeleński, Antoni Słonimski. Ci się udali, na koniec dwóch z prawdziwego zdarzenia — urzeczywistnionych. [...] Boy i Słonimski, to bodaj jedyna proza w Niepodległości sprawnie funkcjonująca, była ściąganiem z wyżyn w dół, na grunt zdrowego rozsądku i przeciętnego trzeźwego myślenia. Siła ich polegała na nakłuwaniu balonów — ale do tego nie potrzeba większej siły. Boy — niewiele własnego, ten tłumacz nawet w swoich oryginalnych pracach tłumaczył Francję na polski”. W. GOMBROWICZ: *Dziennik 1953—1956*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 7. Kraków 1986, s. 258. W świetle całkowitego niemal nieurzeczywistnienia polskiej literatury międzywojnia, Boya uważa Gombrowicz za spełnionego. A znaczy to dla niego jedno: najściślejszy związek z rzeczywistością. Ibidem, s. 239. Przy tej okazji warto wskazać, jak wiele sądów w *Dzienniku* nosi wpływ Irzykowskiego, który m.in. o Boyu napisał: „Boy jest wciąż tylko tłumaczem i także, gdy pisze felietony, nic innego nie robi, tylko tłumaczy myśli już gdzieś skryształizowane”. K. IRZYKOWSKI: *Generałowi Słonimskiemu ku rozwadze*. W: IDEM: *Walka o treść. Beniaminek...*, s. 509.

Jak Tuwim napisał wiersz Baudelaire'a

Przypomnijmy oba utwory:

Do przechodzącej

Miasto wokół mnie tętniąc huczało wezbrane.
Smukła, w żałobie, w bólu swym majestatyczna
Kobieta przechodziła, a jej ręka śliczna
Lekko uniosła wyhaftowaną falbanę.

Zwinna, szlachetna, z posągowymi nogami.
A ja piłem, skurczony, dziwaczny przechodzień,
W jej oku, niebie modrym, gdzie huragan wschodzi,
Rozkosz zabijającą i słodczą, co mam.

Błyskawica... i noc! Pierzchająca piękności,
Co błyskiem oka odrodziłaś moje serce,
Czyliż mam cię zobaczyć już tylko w wieczności?

Gdzieś daleko! Za późno! Może nigdy więcej!
Bo nie wiesz, dokąd idę, nie wiem, gdzieś przepadła,
Ty, którą mógłbym kochać, ty, coś to odgadła!¹

Colloquium niedzielne na ulicy

„Pani ma bardzo ładne czerwone usta
Ale zdaje mi się, że są troszeczkę pomalowane.
Co za dziw? Wiadomo, że kobieta — to istota pusta...
Puchu mamy, jak mówi poeta... To przecież znane.

¹ Ch. BAUDELAIRE: *Kwiaty zła*. Wybór M. LEŚNIEWSKA, J. BRZozowski. Red. J. BRZozowski. Przeł. J. Opęchowski. Kraków 1990, s. 245.

Ale, proszę pani, czy to przeszkadza prawdziwej miłości?
Pani pozwoli, że ją do domu odprowadzę...
Co? Pani nie zawiera na ulicy znajomości?
Nie rozumiem... Ja przecież pani nie zawadzę...

Skąd znam panią? To dobre!
Widziałem, jak z kinematografu
Wychodziła pani zeszłą razą w towarzystwie gości...
Szukałem panią! Jak babcię kocham! A tu trzeba trafu,
Że znowu panią widzę... Co za zbieg okoliczności!

Pani wybaczy, że ja tak mówiłem na pani usta...
Ale, moja pani, w dzisiejszych czasach...
Bo tak — to mi się pani podoba...
Nie lubię, gdy niewiasta jest niesubtelna... Są guściki i gusta,
A pani to w sam raz... Przepraszam, po kim ta żałoba?

Szanowny tatuś pani powiększył grono aniołków!
Co za nieszczęście! Proszę pani, a kto wspomaga matkę?
Stryjo? No, no... Może pani przyjmie ten bukietek fiołków?
Może wstąpimy razem na herbatkę?”²

To nie będzie tropienie plagiatu. Ani też dowodzenie, że pisząc to samo, nie mówi się tego samego. Analizowane wiersze są tak różne, że nikomu nie przyszło do głowy, aby mówić tu o jakimś niepokojącym powtórzeniu, nikt też — o ile wiem — tych wierszy ze sobą w ogóle nie łączył. Mimo to twierdzę, że Tuwim w pewnym sensie napisał na nowo wiersz Baudelaire’a, kierując się niemożliwą do pełnego zgłębienia motywacją, której poszukiwania ożywiają analityczny wigor niniejszego tekstu.

Oba wiersze są tak znane, że uchodzą za klasyczne, nie tylko w obrębie dzieła życia ich autorów, ale także w obrębie prądów literackich, które reprezentowali. Sonet *Do przechodzącej* opublikowany w prasie w 1860 roku i dodany do drugiego wydania *Kwiatów zła* z 1861 oraz *Colloquium niedzielne na ulicy* z tomu *Sokrates tańczący* z 1920 roku. Wiersz Tuwima ukazał się w *Antologii Młodych*, dodatku do „Gazety Łódzkiej” (1917, nr 101).

Oba utwory mówią o pożądaniu „opatrzonym stygmatem wielkiego miasta”³. Zarazem w miejscach podobnych odkrywamy natychmiast różnice. Bohater sonetu Baudelaire’a należy do galerii wielkich kochanków literackich, jest późnym wnukiem Tristana. Jego dziwacznie skręcone ciało sugeruje udrękę pożądania, któremu przeszkoda (tradycyjna w tej koncepcji miłości)

² J. TUWIM: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. GŁOWIŃSKI. BN I 184. Wrocław 1986, s. 14—15.

³ W. BENJAMIN: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*. Przeł. H. ORŁOWSKI. W: W. BENJAMIN: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Poznań 1975, s. 215.

nie pozwala na zaspokojenie. Jak podkreślał Walter Benjamin w klasycznej już analizie, kluczowym słowem wiersza jest napisane kursywą *jamais* — ‘nigdy’, które postanowione i wypowiedziane kończy miłość u samego jej progu, pozostawiając bohaterowi celebrację dramatu i marzenie.

Przedmiotem zachwyty człowieka miasta jest miłość nie tyle od pierwszego, ile od ostatniego spojrzenia. *Jamais* jest punktem kulminacyjnym spotkania, w którym namiętność, pozornie udaremniona, właśnie dopiero wybucha płomieniem⁴.

Benjamin wysnuwa z tej patologii perwersji indywidualnej socjologię nowego, wielkomiejskiego uczucia:

Oczy poety krzyżują się ze spojrzeniem nieznajomej we wdowim welonie, bezgłośnie unoszonej przez tłum. To, co sonet sugeruje, można ująć w jednym zdaniu — objawienie, które fascynuje mieszkańca wielkiego miasta, nie jest zaprzeczeniem tłumowi, ani czymś mu wrogim, ale czymś, co właśnie wielkomiejski tłum przynosi. Oczarowanie, które dzięki tłumowi stało się jego udziałem, jest miłością od pierwszego wejrzenia, ale i w nim umiera. Jest pożegnaniem na zawsze, które w wierszu następuje od razu w momencie olśnienia. Dlatego sonet ten jest obrazem szoku, co więcej, katastrofy, która nie tylko godzi w człowieka, ale niszczy zarazem istotę samego uczucia⁵.

W wierszu Tuwima — mimo podobieństwa sytuacji — wszystko wydaje się inne. Dodajmy, że w rękopisie utwór ten nosił tytuł *Młody człowiek*, a więc od początku nie było zapowiedzi jakiejś szczególnej tajemniczości. Dramatyczne i spazmatyczne obrazy Baudelaire’a ulegają degradacji w wierszu Tuwima. Czytając go, mam wrażenie, że to wręcz satyryczny obrazek, ukazujący scenkę „miejskiego rwania”. Bohater to lumpenploretariacki dandys, który może uchodzić, co najwyżej, za karykaturę bohatera *Do przechodzącej*. Jest egzemplarzem prozaicznym i odpychającym. Jego mowa bardziej irytuje i drażni, niż śmieszy: pretensjonalne cytaty z Mickiewicza, beczelna retoryka, kolokwializmy i zdrobnienia. Razem z Edgarem Poe szukałbym go wśród

„pośledniejszych subiektów”, [...] młodzieńców w obcisłej odzieży i lakierowanym obuwiu, o wypomadowanych włosach i pretensjonalnych minach. Pomijając pewną układność ruchów, którą dla braku innego określenia nazwałbym gracją sklepową, zachowanie się ich wydało mi się dokładną

⁴ Ibidem, s. 214—215.

⁵ W. BENJAMIN: *O kilku motywach u Baudelaire’a*. Przeł. B. SUROWSKA. „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 78—79.

podobizną tego, co przed dwunastu lub osiemnastu miesiącami uchodziło za ostatni wyraz *bon ton*. Stroili się w znoszoną już wytworność arystokracji; jest to, jak sądzę, najlepsze określenie tej klasy⁶.

Bohater Tuwima więcej mówi o jednostkach tworzących tłum niż o indywidualnościach wyróżniających się z niego. Takie postacie istnieją, co prawda, także u Baudelaire'a, ale stanowią tło dla indywidualizmu bycia i stroju prawdziwego dandysa. W *Malarzu życia nowoczesnego* Baudelaire tak mówi o podobnych „kopiach”:

Przy drzwiach kawiarni, oparty o szyby oświetlone od wewnątrz i zewnątrz, rozparł się jeden z tych głupców, których elegancja jest dziełem krawca, a głowa dziełem fryzjera. Obok, z nogami na nieodstępnym taborecie, siedzi jego kochanka, szelma jakich mało, której niemal nic nie brak (to niemal nic, to niemal wszystko, to dystynkcja), by wyglądać na wielką damę. W małych ustach, podobnie jak jej śliczny towarzysz, trzyma ogromne cygaro. Te dwie istoty nie myślą. Czy chociaż pewne, że patrzą? Chyba że ci Narcyzowie głupoty spoglądają na tłum jak na rzekę, która odbija ich obraz. W gruncie rzeczy żyją bardziej dla przyjemności obserwatora niż własnej⁷.

Jak widać, fascynacja tłumem nie ma tu proveniencji demokratycznej. *Flâneur*-dandys to arystokrata tłumy, nad którym góruje i którego anihilującej siły się obawia.

W wierszu Tuwima, inaczej niż u Baudelaire'a, nie widzimy ani miejskich tłumów, ani kobiety. Wiemy jednak, że są. Nie widzimy nawet bohatera, znamy jedynie jego mowę, która jednak nie opisuje niczego, lecz jest tylko instrumentem i maską pożądania. Tu obiekt jest całkowicie przechwycony przez patrzącego, czytelnik go nie widzi, a jedynie wie o jego obecności. Jak pisał Henryk Vogler: „[...] słyhać w nim i widać drugą osobę, mimo że nie zabiera głosu”⁸. Tuwim jest późnonowoczesny w swej koncepcji liryki erotycznej, dla której tłem jest miasto; stracone złudzenia metafizyczne wstępującego modernizmu usiłuje na pozór zastąpić biologicznym optymizmem. Jego miasto oferuje przygodę, ale nie objawienie. Znikają pamiętane z utworu Baudelaire'a: patos języka, nierzeczywistość miasta i udręka bohatera. Miasto jest ukazane wyłącznie jako terytorium erotycznych łowów. Pozostaje natomiast przyjemność przebywania w tłumie, która polega tylko

⁶ E.A. POE: *Człowiek tłumy*. Przeł. S. WYRZYKOWSKI. W: E.A. POE: *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1956, s. 184.

⁷ Ch. BAUDELAIRE: *Malarz życia nowoczesnego*. W: IDEM: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekł. J. GUZE. Komentarz i przypisy C. PICHOS. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Gdańsk 2000, s. 341—342.

⁸ H. VOGLER: *Realista i czarodziej*. W: IDEM: *Z notatek przemysłowca*. Warszawa 1957, s. 117.

na nieskończonej możliwości przelotnych i niezobowiązujących kontaktów erotycznych lub na nieskrępowanym voyeuryzmie. Samotność nie tylko nie dokucza, ale wręcz warunkuje przyjemność wynikającą z „utrzymania obcych w stanie obcości”⁹. Tłum, który u Baudelaire’a wypełniał miasto piekielnym zgiełkiem, u Tuwima przypomina buduar, umożliwia bezpieczną schadzkę, ale też chroni przed zobowiązaniami.

Naskórkowość, płytkość emocjonalna, spłaszczenie czasowe, poszat-kowanie czasu na nie związane ze sobą fragmenty, były kiedyś rozkoszami samotnego spacerowicza, pioniera patrzenia, które nie widzi i kontaktu bez dotykania, wynalazcy sztuki zanurzania się w powabach i urokach drugiego człowieka w sposób tak przemyślny, by żadne obowiązki i długi wdzięczności stąd dla zanurzającego się nie wynikły¹⁰.

Jak zwróciła uwagę Ewa Rewers za Janet Wolff i Elisabeth Wilson, *flâneur* jest mężczyzną, voyeuem¹¹. „Posiąść tłum — oto jego namiętność i powołanie”¹² — jednoznacznie określił tę relację Baudelaire. Panowanie nad tłumem — największa rozkosz dandysa-flâneura — jest w tych wierszach panowaniem nad kobietami. Czy jednak tłum dla autora *Do przechodzącej* istotnie jest kobietą lub kobiecości alegorią? Nie u Baudelaire’a, który w *Moim obnażonym sercu* napisze, że „kobieta jest przeciwieństwem dandysa. Musi więc wzbudzać wstręt. [...] Kobieta jest naturalna, to znaczy odrażająca”¹³. Nie osłabia tej anatemy nawet słynny rozdział *Malarza życia nowoczesnego* pt. *Pochwała makijażu*. Autor w liście do pani Aupick z 5 grudnia 1863 roku sam dementuje pozorną pochwałę kobiet:

Przykro mi, że muszę Cię pozbawić złudzeń co do fragmentu, w którym doszukałaś się pochwały płci pięknej. Zrozumiałaś wszystko opacznie. Moim zdaniem, nigdy nie wyrażano się o kobietach gorzej, niż ja mówię o nich¹⁴.

Podobną sytuację obserwujemy w jego noweli *Fanfarlo* ogłoszonej w 1847 roku. Jej bohater Samuel Cramer marzy o nagiej wybrance, ale tylko chwilę, by zaraz zawołać:

⁹ Z. BAUMAN: *Wśród nas, nieznanym — czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście*. W: *Pisanie miasta — czytanie miasta*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Poznań 1997, s. 151.

¹⁰ Ibidem, s. 152.

¹¹ E. REWERS: *Ekran miejski*. W: *Pisanie miasta — czytanie miasta...*, s. 49.

¹² Ch. BAUDELAIRE: *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 317.

¹³ Ch. BAUDELAIRE: *Moje obnażone serce*. W: IDEM: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przekł., wstęp i przypisy A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 272.

¹⁴ Ch. BAUDELAIRE: *Rozmaitości estetyczne...*, s. 567—568.

„[...] oddaj mi ją taką, jaką ukazała mi się w ów wieczór, kiedy oszalałem dla niej, dziwacznie przebranej, w staniku cyrkówki”. Po czym woła do wysyłanej pokojówki: „A nie zapomnij o różu”!¹⁵

Nie ma piękna bez elementu ludzkiego, a to dla Baudelaire’a znaczy — sztucznego. Jego historiozofia mody i makijażu oparta jest na przekonaniu o ścisłym, progresywnym związku postępu i sztuczności, a tym samym na triumfie tego, co ludzkie, nad tym, co naturalne. W tej awangardzie sztuczności naczelnie miejsce zajmuje oczywiście sztuka, która determinuje postrzeganie świata rzeczywistego.

Jaki poeta, opisujący przyjemność oglądania pięknej kobiety, ośmieliłby się oddzielić ją od jej stroju? W jakim mężczyźnie umiejętnie skomponowana toaleta, na ulicy, w teatrze, w parku, nie wzbudziłaby bezinteresownego zachwyty, w czyjej pamięci nie zachowałaby się obraz złączony z urodą tej, która go nosi — z obu, kobiety i sukni, czyniąc całość nierozdzielną?¹⁶

Niechęć do kobiety „naturalnej” przyjmuje w poglądach Baudelaire’a wyraz estetyczny i filozoficzny mizoginizmu. W wierszu Tuwima natomiast przeistacza się w banalny seksizm. Uwagi o szmince, choć przywołują Mickiewicza, zdają się degradującą trawestacją dwóch wielkich rozdziałów *Malarza życia nowoczesnego: Kobiety i Pochwały makijażu*, pozornych pochwał kobiecej zdolności do poprawiania własnej natury. Tuwim nie wikła się w podobnie fascynujące dwuznaczności, ale zdaje się szydzić ze swoich bohaterów i tym samym niszczy wzniosłą przygodę miejskiego, męskiego spaceru. Jego bohater ma daleko skromniejsze pragnienia, chce posiąść nie tłum, ale konkretną kobietę: „Może pani przyjmie ten bukietek fiołków? / Może wstąpimy razem na herbatkę?” — zagaja.

Tuwim porzucił niezwykłość i ekscentryczność, wyciągnął bohatera Baudelaire’a z piekła na ziemię i ustawił w blasku dnia. Jest niedziela. To jest spacer w czasie wolnym, wydzielonym przez ekonomię, a nie niszczące marnowanie czasu przez flâneura z żółciem lub homarem na smyczy. To gra w podryw, antidotum na pracę, opór wobec regulujących życie powszednie sił społecznych. Wałęsanie się tych „post-flâneurów” jest pozorne, krótkotrwałe; jeśli są rozgorączkowani, to nie pożądaniem, które powstrzymują, lecz niepokojem, że nie zdążą go zrealizować. Dlatego nie bohater, ale nieobecny w wierszu poeta — Tuwim — zajmuje dokładnie tę pozycję, jaką przypisuje Baudelaire’owi Benjamin:

¹⁵ Cyt. za: M. RUFF: *Baudelaire*. Przeł. A. OLĘDZKA-FRYBESOWA. Warszawa 1967, s. 66.

¹⁶ Ch. BAUDELAIRE: *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 337.

Poeta nie bierze udziału w grze. Przystanął na stronie, równie nieszczęśliwy jak ci, którzy grają. I on jest człowiekiem oszukanym przez doświadczenie, jest Nowoczesny. Tyle że odrzuca narkotyki, którym gracze usiłują zagłuszyć w sobie świadomość, że są wydani na pastwę wskazówki sekundnika¹⁷.

Oryginalność Tuwima polega na redukcji wzniosłości, na którą nie ma już miejsca w prawdziwie ukazanym wielkomiejskim erotyzmie. Czyżby więc jego strategia oporu wobec wielkiego poprzednika polegała na demistyfikacji złożoności i patosu, które są tylko maską pożądania? Być może tak, bo choć bohater sonetu nie ukrywa pragnienia, to zatrzymuje się na drodze przekształcenia kobiety w obiekt, daje jej życie, uwalnia od swojego spojrzenia, ocalając marzenie, tęsknotę, tajemnicę. W świecie odczarowanym to sam podmiot wytwarza, produkuje metafizyczne przeżycie.

Podobieństwa ewokujące różnice widać również przy zestawieniu wizerunków miast w obu utworach. W sonecie *Do przechodzącej* Paryż jest nierzeczywisty, piekielny, rozedrgany; raz pogrążony w mroku, za chwilę rozświetlony błyskawicami. W *Colloquium niedzielny na ulicy* natomiast miasto jest realne, ale nieprzedstawione, pozostaje niewidzialne dla czytelnika, podobnie jak kobieta; choć oboje zostają sugestywnie wskazani opisywanymi fragmentami monologu bohatera. Jego miasto i tłum nie mają cech nadzwyczajności, są oczywiste także dzięki swej nieobecności; z założenia są powszednie i znane czytelnikowi. Nie widać w bohaterach śladów doświadczenia miejskiej alienacji, a bez tego nie ma napięcia między pragnieniem komunii z tłumem a potrzebą odróżnienia się od niego.

Począwszy od schyłku wieku XVII aż po modernistyczny Paryż Baudelaire'a i Londyn Eliota miasto coraz bardziej wyraża formułę swój paradoks: postuluje pewną wzniosłość, lecz drogi do jej osiągnięcia muszą prowadzić przez destrukcję i doznanie pustki i braku [...], te zaś stanowią zaprzeczenia podstawowych mechanizmów ożywiających społeczną i ekonomiczną tkankę miasta¹⁸.

Wbrew tej fenomenologii życia miejskiego Tuwim zdaje się wydobywać wyłącznie afirmatywny wpływ życia w mieście. Pamiętać však trzeba, że młody Tuwim zafascynowany był Whitmanem. W 1917 roku pisał w poemacie *Manifeście powszechnej miłości (Walt Whitman)*:

Tłum, masa wzgardzona i sponiewierana przez tzw. „arystokratów ducha”, epigonów spaczonyj idei nietzscheańskiej — to potęga godna hoł-

¹⁷ W. BENJAMIN: *O kilku motywach u Baudelaire'a...*, s. 107.

¹⁸ T. SŁAWEK: *Akro/Nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*. W: *Pisanie miasta — czytanie miasta...*, s. 31.

dów i uwielbienia, to niespożyta siła współczesności, to ci, którzy w chwili obecnej strzaskani, pomiażdżeni, poszarpani z krwi własnej i męki tworzą historię¹⁹.

Wbrew tej deklaracji, za to w zgodzie z twórczością poetycką Tuwima, można postawić hipotezę, że to Baudelaire naznaczył jego poezję o wiele mocniej niż Rimbaud czy Whitman, do których wpływu autor częściej się przyznawał. Być może ci dwaj wybrani prekursorzy byli łatwiejsi od przyswojenia. A jednak to Baudelaire jest prawdziwym, przytłaczającym wyzwaniem dla Tuwima i całej urbanistycznej poezji dwudziestolecia międzywojennego. Walka z tym mocnym prekursorem nie odbywa się tu jawnie, ale w bezczelnej odwadze zaczynania od początku. Jak wchodzenie w ślad poprzednika i odciskanie na nim swego. Nad autorem *Sokratesa tańczącego* ciążył swoisty przymus początku, jakby wraz z nim miała na nowo narodzić się poezja. Był tym, który przesunął jej granice i objął tematy rzadko przez nią podejmowane. Przyległość nigdy nie jest doskonała nawet u epigonów, a coś dopiero u tak świetnego poety jak Tuwim.

Omawiane wiersze mają rzeczywiste miejsce wspólne, które najpełniej uzasadnia ich zestawienie. Tuwim, mimo wszystkich różnic, zachował Baudelaire'owski stygmat żałoby. Jest to jedyne miejsce wyraźnej przyległości obu utworów. Energia semantyczna tekstów gwałtownie rośnie w miejscu, gdzie objawia się ów wspólny obu kobietom stan. Tam też oba wiersze spinają się nierozzerwalnie.

W sonecie *Do przechodzącej* żałoba pozwala połączyć trywialność i tajemnicę, szlachetność cierpienia i perwersję, podziw i pożądanie. Znaki żałoby to — jak pisze w *Paryskim spleenie*, w szkicu *Wdowy* — „miejsca, ku którym poeta i filozof lubią kierować swe chciwe domysły”²⁰. Twarze wdów są dla flâneura tekstem do odczytania, ponieważ „prawdziwy spacerowicz jest jak czytelnik, który czyta książkę tylko dla zabicia czasu i dla rozrywki — coraz rzadszy dzisiaj gatunek ludzi”²¹. Co jest zatem treścią „wdowiego tekstu”?

W tych rysach zastygłych lub przybitych, w tych oczach zapadłych, przyćmionych lub lśniących ostatnim błyskiem walki, w zmarszczkach głębokich i licznych, w krokach powolnych lub nierównych, odnajduje natychmiast komentarz zdradzonej miłości, wzgardzonego oddania, wysiłku bez nagrody, głodu i chłodu znoszonego pokornie, w milczeniu²².

¹⁹ J. TUWIM: *Manifest powszechnej miłości (Walt Whitman)*. „Pro Arte et Studio” 1917, z. 8, s. 6. Cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 101.

²⁰ Ch. BAUDELAIRE: *Paryski spleen. Poematy proz.* Przeł. J. GUZE. Warszawa 1959, s. 31.

²¹ F. HESSEL: *Sztuka spacerowania*. Przeł. S. LISIECKA. „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 160.

²² Ibidem.

Narrator *Wdów* podąża zatem dalej niż bohater *Do przechodzącej*. Jego lektura kobiecych rysów idzie w głąb, ku historii osoby; nie zadowala się rejestracją migających twarzy. A wyławiając z tłumu piękność bliźniaczo podobną do tej, która urzekła go w sonecie, towarzyszy jej dalej:

Była to kobieta wysoka, majestatyczna i tak szlachetna z postawy, że nie pamiętam, abym natrafił na jej równą w galeriach arystokratycznych piękności dawnych czasów. Zapach wyniosłej cnoty tchnął z całej jej osoby. Jej smutna i wychudzona twarz była w doskonałej zgodzie z żałobą, jaką nosiła²³.

Podmiot studiuje obiekt na tle tłumu i trwa to dłużej niż epifaniczny błysk w sonecie („Błyskawica... noc potem”), wówczas samotność majestatycznej wdowy okazuje się przełamana: „Wysoka wdowa trzymała za rękę dziecko, jak ona czarno ubrane”²⁴. Nadal też podążają za nią myśli narratora, który zastanawia się, czy „wróciła pieszo, rozmyślając i marząc, sama, zawsze sama; dziecko bowiem hałaśliwe, samolubne, nie ma w nim łagodności ani cierpliwości; i nie potrafi nawet jak zwykle zwierzę, pies czy kot, być powiernikiem samotnych cierpień”²⁵.

Mimo podobieństwa z sonetem podmiot nie reaguje wybuchem pożądania, przeszkadza temu obserwacja, która nie jest już patrzaniem, ale staje się lekturą, dostarcza wiedzy. Obiekt seksualny przekształca się w biografię, cudzą historię, a to już mąci czysty erotyzm, dlatego narrator nawet nie rozważa możliwości uczestnictwa w jej życiu, z innych jednakże powodów niż bohater sonetu.

Mimo rosnącej wiedzy o kobiecie bohater Tuwimowego *Colloquium niedzielne na ulicy* nie studiuje jej „twarzy”, aby pomyśleć jej historię, jak czynił to Baudelaire w *Paryskim spleenie*. Instynktownie nie chce wiedzy, która wikła nas w odpowiedzialność i hamuje pożądanie; dlatego strzeże obcości obiektu pragnienia, tylko bowiem jako obcy pozostaje on *sexy*. Jego atrakcyjność wynika z tego, że jak pisze Zygmunt Bauman:

Zapowiada nie doświadczone jeszcze rozkosze nie domagając się w zamian żadnych zobowiązań lojalności; na tym obliczu maluje się obietnica nieobliczalnych szans, niezasmakowanych nigdy przyjemności i wciąż nowej przygody. Druga twarz jest równie tajemnicza — ale tajemnica, jaka się na niej maluje, jest tym razem ponura, groźna i obezwładniająca. Obie twarze są na wpół widoczne, zamazane, goszczą w polu widzenia zbyt krótko, by się im dobrze przyjrzeć i by pierwsze wrażenia poddać próbie²⁶.

²³ Ch. BAUDELAIRE: *Paryski spleen...*, s. 33.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 34.

²⁶ Z. BAUMAN: *Wśród nas, nieznanomych...*, s. 158.

Pośpiech, przygodność, bezceremonialność — oto wyznaczniki miejskiej miłości. Tuwim jest bezlitosny w przedstawieniu trywialności tej sceny, choć w pierwodruku było jeszcze gorzej. Wers: „Nie lubię, gdy niewiasta jest niesubtelna... Są guściki i gusta”, brzmiał: „Nie lubię, gdy niewiasta jest niesubtelna... i tłusta”. Znika też bezpowrotnie, właściwa bohaterowi Baudelaire’a, melancholia utraconej chwili. Jest „ciąg dalszy”, który bohater *Do przechodzącej* być może przewiduje i się przed nim broni. Za żałobą bohaterki Tuwima stoi śmierć ojca, nie męża; nie ma też dziecka, które komplikowałoby przelotny romans. Bohater wiersza jest doskonale zorientowany w drobnomieszczańskiej moralności, kiedy pyta: „[...] kto wspomaga matkę”, i dodaje znacząco, a Tuwim uzupełnia znaczącym wielokropkiem: „Stryjo? No, no...”.

W obu utworach zdarzenia rozgrywają się błyskawicznie, tempo języka jest gorączkowe: u Baudelaire’a obrazów, u Tuwima monologu bohatera. Podwójne jest źródło tego przyspieszania — to pożądanie i żałoba. Te zaś mają wspólną ukrytą podstawę, która pozostaje poza dialektyką zmysłowości i żałoby, tj. śmierć. Tym bardziej zaskakująca, bo wintegrowana w życie niezauważalnie, a jednak to ona stanowi impuls dla pożądania, albo inaczej — czyni pożądaniu miejsce. Śmierć jest więc sprzymierzeńcem pożądania, a zarazem ukrytą twarzą dalszego ciągu miłosnej przygody. Prawdziwą obietnicą/tajemnicą jest śmierć i jest to w obu wierszach śmierć mężczyzny, a jej znakiem jest żałoba.

Oddalenie Tuwima od Baudelaire’a jest teraz mniejsze. Dominuje rozległa semantyka żałoby, naznaczając obie sytuacje erotyczne ciemnym znakiem perwersji. To żałoba prowokuje pożądanie i umożliwia jego realizację; wnosi jednak w sytuację ton ciemny i groźny, który komplikuje optymistyczny witalizm utworu Tuwima. Zresztą, ów rzekomy witalizm jest pozorny w odniesieniu do całej twórczości, co wskazywali m.in. Sandauer, Rymkiewicz czy Jastrun²⁷. Wystarczy zwrócić uwagę na statystykę tematów wierszy z tego tomu, żeby nie ufać rzekomej jasności tej poezji. Oto utwory z tomu *Sokrates*

²⁷ „Pierwszy jego głośny utwór, *Wiosna-dytyramb* [...] jest krzykiem prerażenia wobec zbrodniczości instynktów witalnych”. A. SANDAUER: *O człowieku, który był diabłem*. W: IDEM: *Pisma zebrane*. T. 1. Warszawa 1985, s. 115; „Życie fascynowało autora *Czyhania na Boga* nie jako źródło radości, lecz jako źródło śmierci. Było dla niego w istocie swej tożsame ze śmiercią, bo było obrazem śmierci. Świadectwem władzy i potęgi śmierci były dla Tuwima przede wszystkim brzydota i chaos życia”. J.M. RYMKIEWICZ: *Skamander*. W: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1: 1918—1932. Red. A. BRODZKA, H. ZAWORSKA, S. ŻÓŁKIEWSKI. Warszawa 1991, s. 293; „Prawdziwy Tuwim — to strach przed kształtami rzeczywistości, to popłoch wszystkich zmysłów w obliczu tajemnicy życia, to nagłe spojrzenie na ludzi — »duchy kanciaste śmiercią nękanie«”. M. JASTRUN: *Świątość wiekuista Tuwima*. W: *Miedzy słowem a milczeniem*. Warszawa 1960. Cytowane wypowiedzi podają za: R. MATUSZEWSKI: *Poeta rzeczy ostatecznych i rzeczy pierwszych (o recepcji twórczości Juliana Tuwima)*. W: J. TUWIM: *Wiersze*. T. 1. Warszawa 1986, s. 15.

tańczący, które mają za temat śmierć: *Śmierć, O chorym synku, Colloquium, Wiosna, O skwarnej śmierci, Umarł, Humoreska, Śmierć miejska, Piotr Płaksin, Z kinematografu*.

W tym właśnie tkwi sedno sprzeczności poetyckiego światopoglądu Tuwima. Na pozór podpowiada nam interpretację, w myśl której prowadzi on swój tekst-głos rysą już wykonaną przez Baudelaire'a (choć pokrytą patyną). Nie wybiera postawy adoracji wzoru, ale niszczy go, wypełniając doświadczeniem nowoczesności dojrzalej, z założenia jasnej, gdzie poeta chce postrzegać swoją funkcję społeczną jako harmonijną z masowym uczestnikiem kultury. Tuwim próbuje udawać, że uprzedza dynamiczny rozwój kultury masowej, że sam demokratyzuje poezję, gdy naprawdę jest to już tylko reakcja. „Im bardziej [...] narasta przewaga tego społeczeństwa nad podmiotem, tym trudniejsza jest sytuacja liryki. Dzieło Baudelaire'a odnotowało to zjawisko najwcześniej” — stwierdza Theodor Adorno w eseju *O liryce i społeczeństwie*²⁸.

Miejsce poety w społeczeństwie nowoczesnym staje się coraz bardziej wątpliwe i nieokreślone. W tym wierszu podmiot poetycki przez osobność swego języka zaznaczył się w tytule, dziwnym w kontekście sytuacji ukazanej w wierszu. *Colloquium* — łacińskie słowo oznaczające „rozmowę”, ale też „ustny egzamin” — jest znakiem obcości wobec świata prozaicznych bohaterów. Zatem nie tylko tytuł, ale sam gest przechwycenia cudzej mowy i wystawienia jej na pokaz, ustawienia na tle „własnej” (wyuczonej polszczyzny literackiej m.in.) wskazuje na cofnięcie się Tuwima przed integracją z każdym „prostym człowiekiem”. Władanie tłumem, o którym marzył *flâneur*, możliwe jest już tylko w przestrzeni pisania i tam w istocie umieścić się autor *Wiosny*, bo tam jest jeszcze niepodległy:

Widzę, jak mężczyzna spotyka kobietę. Zatrzymują się, rozmawiają. Nie wiem, skąd przyszli; nie wiem, o czym rozmawiają; nie wiem również, dokąd pójdą, kiedy skończą rozmawiać. Ponieważ nie wiem wszystkiego tego i jeszcze wiele więcej, mogę ich przetworzyć w cokolwiek tylko zechcę, tym bardziej, jeżeli owo cokolwiek, w które ich przetwarzam, nie będzie miało żadnego wpływu na to, kim oni są albo kim się staną. Tutaj ja dowodzę; nadaję ich spotkaniu sens²⁹.

Bez niego nie mają sensu. Już są nowocześnie zdegenerowani, kupili wizję nowoczesnego włóczenia się po mieście jako nieustającej zabawy. Tymczasem to paroksyzm zabawy, która musi być szczytowaniem, bo ma być nagrodą

²⁸ Th. ADORNO: *O liryce i społeczeństwie*. W: IDEM: *Sztuka i sztuki*. Przeł. K. KRZEMIEN-OJAK. Wybór i wstęp K. SAUERLAND. Warszawa 1990, s. 159.

²⁹ Z. BAUMAN: *Przedstawienie pustyni*. W: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. *Obecność Waltera Benjamin w kulturze współczesnej*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 1993, s. 73—74.

za przepracowany tydzień. Udany weekend, szalona impreza, nowe dziewczyny, chłopcy itp. Wiersz Tuwima obdarza ich łaską sensu, choć oni go nie potrzebują, jak nie potrzebują liryki. To autor potrzebuje ocalenia jakiejś szczątkowej więzi z „człowiekiem tłumem”, którym przestał być, a właściwie nie był nigdy, wybierając wygnanie do mowy sztucznej — poezji czy szerzej, do „republiki humanistów”. Poeta-bohater (Baudelaire) i poeta-autor (Tuwim) czerpią przyjemność z tego samego — z przyglądania się, nie będąc widzianymi. A jednak Tuwim nie zakłada sytuacji odwrotnej, zamyka swego bohatera w słowie, unieruchamia go; gdy Baudelaire ryzykuje przekształcenie siebie samego w obiekt.

Trąci nieco Heglem ta analiza. Baudelaire to teza — modernizm wstępujący, wzniosły, odważnie łączący metafizyczny patos z nowoczesną, wielkomiejską rzeczywistością. Opozycyjny Tuwim odrzuca elitarność symbolizmu i czystej sztuki, zaprzedaże świętą mowę „demonowi tandety”. Połączeni obrazują janusowe oblicze nowoczesności. Synteza jest jednak pozorna i trzeba ją usunąć. Służy temu, rozpoznana w geście poetyckim Tuwima, ironia. Biegnie ona w dwie strony, tworząc sprzeczność, która nie będzie zniesiona. Pierwszym jej celem jest Baudelaire i wczesnomodernistyczny model liryki, który Tuwim atakuje zwłaszcza w jego młodopolskim, manierycznym wydaniu. Nie jest to jednak prosta satyra, biorąc pod uwagę podziw autora *Mieszkańców* dla Rimbauda czy Staffa. Mówi zatem „nie” temu, co być może podziwiał, jak w wierszu *Przygoda*:

Idę, anioł i dandy,
I świata nie poznaję.
Na ulicy — legendy:
Tramwaje, nie tramwaje³⁰.

Ironia u Tuwima — pisze Michał Głowiński — „służy [...] przewyciężeniu tego, co w jego mniemaniu jest ograniczone, nie odpowiada w pełni współczesnej sytuacji literackiej”³¹. Nie da się jednak zamieszkać w ironii, to figura podkopu i podminowywania własnej mowy. Miesza się z tym, co atakuje: czczość, banał, głupie samozadowolenie. A tego przecież Tuwim poeta nie podziwiał ani nie podziela. Stąd drugie ostrze jego ironii będzie kierowane w stronę prozaicznych przedstawicieli nowoczesnego miasta, jego „mieszkańców”. Już Baudelaire przeczuwał, że fascynacja tłumem jest krótka i bolesna poza fantazmatem niekończącego się pola estetycznych i erotycznych epizodów. W *Dzienniku intymnym* natrafiamy na następujący fragment:

³⁰ J. TUWIM: *Poezje zebrane*. T. 2. Warszawa 1975, s. 44.

³¹ M. GŁOWIŃSKI: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka...*, s. 179.

Zagubiony w tym wstrętnym świecie, potrącany przez tłumy, jestem jak człowiek zmęczony, który nie widzi za sobą w dalekiej przyszłości, nic prócz rozczarowania i goryczy, a przed sobą tylko burzę, która nie przyniesie nic nowego, ani nauki, ani cierpienia³².

Tuwim także oddziela się od swego bohatera, zamieszkuje w pisaniu, wybierając jakieś miejsce poza światem zdarzeń, skąd podsłuchuje banal ulicznych łowów. Miasto i tłum szybko przestają być domem i schronieniem przed samotnością. Przerazające są tempo i inercja ludzkiej masy, zdolność wchłaniania jednostki bez śladu, rozpuszczania jej tożsamości. Jest to obcość, którą można przedstawić, ale nie sposób zrozumieć. „Świat ów jest czymś nieustannie agresywnym wobec podmiotu, zagrażającym mu”³³ — pisze Głowiński. Dlatego „człowiek nowożytności nie potrafi stać nieruchomo”³⁴. Bezcelową ruchliwość pokazują wspaniałe, „automatyczne” wiersze Tuwima, jak: *Życie codzienne, Mieszkanie, Znów to szuranie, Mieszkańcy, Ruch, Fryzjerzy*; ich monotonna i nudna fraza kapitalnie zaprzecza atrakcyjnej dla flâneura epizodyczności miejskich wydarzeń. Miejsce melancholii utraconej miłości zajmuje melancholia powtórzenia, wynikała ze świadomości, że nic nowego się nie zdarzy w tej orgii multiplikacji. Rację ma Artur Sandauer, kiedy pisze o Tuwimie, że „nie mieszczańskość go przeraża, lecz powszedniość [...]”. Jego satyra nie jest klasowa, lecz metafizyczna; godzi w samą istotę życia”³⁵.

Nie eliminowałbym całkowicie klasowego składnika tej satyry. Zagrożenie, jakie niesie dla artysty demokratyczne mieszczaństwo, przeczuwa już Baudelaire, a Tuwim go doświadczy; przyjdzie bowiem czas, kiedy tłum dzięki polityce zajmie miejsce dandysa-flâneura.

Zagadkowy Tuwim wyłania się z tych refleksji. Znika nam z przestrzeni swych miejskich wierszy, separuje się od swych bohaterów wbrew egalitarnym wyznaniom. Widzi więcej, niż opowiada, a zręczna formuła Miłosza z *Traktatu poetyckiego* tylko potęguje problem:

Ale myśl jego jest konwencjonalna
I tak użyta jak rym i asonans.
Przykrył nią wizje, których się zawstydził³⁶.

Tuwim przez pryzmat Baudelaire’a przeczytany to jedna z odnóg modernizmu dojrzałego. Jego twórczość jest świadectwem nowej świadomości

³² Cyt. za: W. BENJAMIN: *O kilku motywach u Baudelaire’a...*, s. 117.

³³ M. GŁOWIŃSKI: *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka...*, s. 163.

³⁴ Ibidem, s. 71.

³⁵ A. SANDAUER: *O człowieku, który był diabłem...*, s. 116.

³⁶ C. MIŁOŚZ: *Traktat poetycki*. W: IDEM: *Wiersze*. T. 1. Kraków—Wrocław 1985, s. 16.

literackiej, która wynika z coraz bardziej intensywnego przenikania się praktyki twórczej z gustami masowego odbiorcy i reakcji na potężny wpływ, jaki zaczyna wywierać na pisarza rynek literacki. Dlatego nieuzasadnione wydaje mi się oddzielanie od siebie Tuwima kabareciarza i poważnego poety czy też ustawianie go w opozycji do nurtów awangardowych międzywojnia. Wszystkie role i pozy autora są częścią wielowątkowej narracji o modernizmie literackim.

Filolog w supermarkecie

I.

Czeladź. Centrum Handlowe M1, sobota po południu. Już po wyjściu z samochodu mimowolnie przyspieszam kroku. Wyprzedzić innych? Nie, pcha mnie raczej niecierpliwość, aby być już w środku i oddać się jednemu powszechnemu i naprawdę jednoczącemu rytuałowi naszych czasów — zakupom. Zagarnia mnie łopata ruchomych drzwi i jestem w środku świątyni konsumpcji. Niewątpliwie istnieją silne związki architektury supermarketów i budowli sakralnych. Choć pewnie bliższe ich dawnych, ludycznych form, kiedy jeszcze rytuały codzienności i *sacrum* nie były tak bardzo oddzielone. Synagogi i średniowieczne katedry przypominają o dawnym rodowodzie tych związków. Wobec upadku świeckich form społecznego świętowania nie dziwi popularność odwiedzania supermarketów w niedzielę. To jak wycieczka za miasto, na festyn czy piknik. Zwłaszcza że sklepy-świąty powstają zwykle na nieużytkach, w pobliżu dróg szybkiego ruchu, niczym pałace w baśniach wschodnich przenoszone siłą czarów na pustynie; oazy otoczone ziemią jałową. „Super-rynek”, „nad-sklep”, handlowy kosmos!

Wewnątrz otula mnie szum (ale nie hałas! — o dziwo, nie usłyszymy tu pokrzykiwania znanego z targowiska), muzyka, wspólnota, kres alienacji. Jestem tu potrzebny, oczekują mnie, uśmiechają się, ja się uśmiecham — spokojny, gdyż wiem, że ten uśmiech do niczego mnie nie zobowiązuje, nie zaprasza, nie komunikuje. Jest tylko odzwierciedleniem na hasło, potwierdzeniem chęci udziału w obrzędzie. Moje ciało jest miękko sterowane prostymi wskazówkami: kierunek ruchu, obsługa wózka, automatyczna bramka, obniżka ceny, promocja. Strażnicy ochrony upewniają mnie swą obecnością, że prawo

istnieje, a równocześnie uruchamiają świętokradcze fantazje o wynoszeniu towarów bez zapłaty. Dreszcz przygody. Pokusa. Niewinny flirt ze złem.

W architekturze supermarketu, organizacji przestrzeni, wyposażeniu ikonycznym przejawia się geniusz psychologii stosowanej. Ten wielki sklep ma niepokromione ambicje. Chce być kosmosem, w którym zrodzi się nowa istota — konsument. Jeszcze parę lat temu nie mogłem zrozumieć dialogów, częstych w amerykańskich serialach, w których rodzina postanawia spędzić dzień w supermarkecie. Dzień w sklepie?! Co za bzdura! Teraz widzę, jak bardzo się myliłem. Tu nie chodzi już w pierwszym rzędzie o to, aby kupować, ale żeby przebywać. Dlatego sklep właściwy to tylko część tej przestrzeni. Resztę stanowią firmy, zakłady usługowe, banki, place zabaw, kawiarnie, restauracje, czytelnie gazet. W tak zorganizowanym świecie kupowanie nie jest już zaspokajaniem potrzeb, lecz stylem życia.

Doskonale wiedział o tym Prus, wybierając sklep na centrum świata *Lalki*. Dwie wielkie namiętności: erotyzm i pieniądze przenikają się w mikrosmosie handlowej wymiany; dzisiaj wzmocnione dodatkowo fenomenem samoobsługi. Dzięki niej towary spowija paradoksalna aura dostępności i oddalenia. Wszystko można wziąć do ręki. Ta lubieżność dotykania (macania) towarów, których ilość i cena jest poza zasięgiem, przypomina, jak często reklama spleta treści komercyjne i seksualne. Widzialne, lecz nieosiągalne. Rozpoznane podobieństwo nie daje się odpędzić. Objawia wszechogarniającą atmosferę uwodzenia. I podobnie jak w grze erotycznej, jej cel — ciało/pieniądze — musi być ukryty, dyskretny, czekać na nas na końcu, czyli w kasie. Przypomina to organicystyczną wizję Benthama, w której pieniądze pełnią funkcję krwi w ciele państwa. Także tu ich podskórny bieg jest cały czas wyczuwalny; tętniąca energia tego świata. Obnażony pieniądź byłby jaskrawą przeszkodą w płynnej dystrybucji łańcucha znaków: fantazmat pożądanego towaru, cyfra ceny, kod paskowy, kod karty kredytowej, potwierdzenie sygnaturą podpisu.

Powszechna ucieczka od gotówki w społeczeństwach wysokorozwiniętych ma w sobie coś z wyparcia, szalonego dążenia do zerwania kontaktu z Innym, przez którego ręce przeszły nasze (?) pieniądze. „Higiena”, „poczucie bezpieczeństwa”, „wygoda” — to słowa dyskursu, który tuszuje owo zerwanie, a jednocześnie czyni je możliwym. Na straży tego zerwania stoją banki, które egzorcyzmują naszą gotówkę, pozbawiając wymianę ekonomiczną resztek ludzkiego wymiaru. Po rewolucyjnym wynalazku pieniądza karta kredytowa jeszcze bardziej powiększa dystans między ludzką pracą a zaspokajaniem potrzeb. Karta — znaczący element, który reprezentuje naszą pracę i zapłatę za nią, przelaną na konto (co to jest konto? skrzynka? kuferek? skarbiec? czy tylko pozycja w komputerze?).

Powrót. Orgia pochłaniania znaków nie może nasycić. Jesteśmy jak Kasia z *Poskromienia złoŹnicy*, „karmieni nazwami potraw”. Dlatego oczekiwane

spełnienie, którym ma być posiadanie nowych przedmiotów, tak strasznie rozczarowuje. Wyrzuceni z raj, wracamy ze zwykłymi produktami w foliowych torbach („tak mało kupiliśmy, a tyle to kosztowało!”). W rzeczywistości zawsze kupiliśmy więcej, niż zamierzaliśmy). A przecież powrót z tej obłąkańczej fikcji powinien być zbawienny, przywraca bowiem kontakt z przedmiotem: żywnością, narzędziem. Okazuje się jednak, że już ich nie chcemy. Za wszelką cenę staramy się „zetrzeć z nich piętno towaru” (Walter Benjamin) — próbujemy przywrócić im blask, jaki miały, zanim je kupiliśmy, otulamy je słowami: „zdrowa żywność”, „ergonomia”, „oszczędność”, „ekologia”, „funkcjonalność”. A kiedy to nie skutkuje, wracamy do słownika Marksa, starając się wykrzesać z jego kategorii dawną, ideologiczną emocję: „wyzysk”, „kapitałści”, „praca” (moja), „bogactwo” (ich) itp.

Być może problem nie dość płynnego funkcjonowania we współczesnej rzeczywistości ekonomicznej wynika z pomieszania języków, jest zatem wyłącznie sprawą mojego pokolenia, na którym historia pisze odmiennymi znakami?

Przecucie bycia oszukiwanym pokretną mową znaków sprawia, że mam ten świat jak ślepiec laską „branżowych” dyskursów. Chcę zrzucić jego maskę i zatriumfować przewagą umysłu nad mamoną. Wystarczy wszak ujawnić straszliwą pomyłkę kupujących, którzy zostali przewrotnie oszukani komercyjnymi iluzjami. Analiza zawodowca wykryje znakowe pułapki, nauczy je rozpoznawać, ujmie w wartości.

Kłopot w tym, że krok przede mną jest triumfujący powszechnie dyskurs ekonomii, której bezwstyd sięga tak daleko, że otwarcie uczy znakowej manipulacji w setkach szkół marketingu i reklamy, ujawnia cel i sposoby przekształcania przedmiotu w jego znakowy fantazmat wywołujący pragnienie posiadania. Miejsce jest już zajęte. Cóż mi pozostaje? Paradoksalnie, ja — fachowiec od znaków — musiałbym zniszczyć znak. Ot, na przykład przywrócić temu kawałkowi zafoliowanego schabu jego historię zwierzęcia, wskrzesić — pamiętany z dzieciństwa — radosny i okrutny rytuał świniobicia, ciekawość tajemniczych wnętrzości, mieszanie krwi, smakowanie kaszanki, pierwszą ucztę z podrobów. Ale wobec tych tysięcy kawałków schabu jestem bezradny. Za dużo tu potencjalnych historii. Problemem nie jest już odkrycie zatajonego sensu, ale jego powierzchniowy nadmiar. W efekcie, zawstydzony przyznaję się przed sobą, że znak jest wybawieniem, gdyż pomaga zredukować niewygodną wielość świata.

Nic nie pomaga. Nie mogę dłużej ukrywać przed samym sobą, że czuję się tam źle. Myśl, że supermarket, gdzie pulsuje handel wymienny znaków (bo przecież nie towarów!), narzuca się natrętnie jako model społecznych relacji, jest bolesna. Rozpoznanie siebie jako części rynku uwiera. Uwięziony w tej metaforze zaczynam postrzegać świat wokół jako niemilknącą ofertę kupna-sprzedaży produktów: towarowych, usługowych, politycznych, religijnych, edukacyjnych itd. Metafora rynku, raz wykorzystana dla opisu rzeczywi-

stości pozaekonomicznej, zastępuje ją błyskawicznie, stając się infrastrukturą, wobec której nasze myślenie nie może znaleźć żadnego zewnątrz.

Nie sposób zaakceptować siebie w swej podstawowej, społecznej roli konsumenta. Dlatego za wszelką cenę staram się znaleźć miejsce, z którego mógłbym uczynić wyłom w spójności i samowystarczalności rynku. Owo usiłowanie opieram na przeświadczeniu, że „towar”, w którego wymianie uczestniczę, ma swój najważniejszy wymiar poza ekonomią. Literatura to oczywiście również przedmiot wymiany handlowej, część rynku, pozycja w bilansie mikro- i makroekonomii. Odmienność literatury (sztuki) jako towaru na rynku polega jednak na tym, iż jej drugi wymiar zaspokaja potrzeby nieekonomiczne. Marks bowiem twierdził, że takowe nie mogą być ekonomicznie zaspokojone. Nie dość na tym. Ów drugi wymiar jest zasadniczo sprzeczny z pierwszym, kontestuje prymat ekonomii, prowokuje do oporu wobec dyktatu rynku. Czytanie to wszak wydatek (nie inwestycja) czasu (czyli pieniądza). Każda wielka literatura jest wyzwaniem wobec wyłącznego zatroskania o byt; ostentacyjnie deprecjonuje taki sposób istnienia.

W imię czego jednak oczekuję odmiennego traktowania mojego „towaru”? Jestem wszak komiwojażerem wiedzy o literaturze, aktywnie uczestniczę w wymianie handlowej. A może to tylko wstydliva konieczność, istota zaś kryje się w idei posłannictwa, tradycji, humanistyki, narodowej kultury? Może — ewangelicznym wzorem — należy oddzielić to, co „cesarskie i boskie”? Dwuznaczność tej sytuacji trąci jakąś hipokryzją, a próba unieważnienia jednego z wymiarów społecznej funkcji literatury nieuchronnie tworzy fałsz: jej efektem jest albo postawa pięknoduchostwa, albo kupieckiego pragmatyzmu. Kim jest wobec tego humanista na rynku?

2.

W swej próbie dziennika Roland Barthes zanotował pod datą 22 lipca 1977 roku:

Zeszłej nocy w Casino, supermarkecie w Anglet, z E.M. Zafascynowała nas ta babilońska świątynia handlu. To prawdziwy Złoty Cielec, góry (tandety) „bogactwa”, zbieranina gatunków (sklasyfikowana wg typów), arka Noego rzeczy (od szwedzkich chodaków po oberżynę) grabieżczo pakowanych do wózków. Zorientowaliśmy się nagle, że ludzie kupią tu cokolwiek (podobnie jak ja). Każdy wózek zaparkowany naprzeciw kasy to bezwstydną rydwan manii, popędów, perwersji i pragnień. Choćby ten dumnie mijający nas wózek — przecież to jasne, że nie było żadnej potrzeby kupować, umieszczonej w nim, zafoliowanej pizzy.

Chciałbym przeczytać (jeśli coś takiego istnieje) *Historię sklepów*. Co zdarzyło się przed Zolą i jego *Wszystko dla pań*?¹

Odkrywcą tego świata i tego problemu był Baudelaire, choć przed nim byli tam inni, jak w Ameryce przed Kolumbem. Rozziew między człowiekiem „naturalnym” i cywilizowanym w państwie nowożytnym, przybywanie wolności, które powoduje jej utratę, opisuje już Rousseau, ale dopiero Baudelaire podejmuje poważną próbę rozwiązania problemu „artysty na rynku”. W słusznie do znudzenia komentowanym eseju *Malarz życia nowoczesnego* możemy śledzić fascynującą genealogię narodzin doświadczenia sztuki jako towaru masowego. Równie lub nawet bardziej interesujące, z punktu widzenia naszych czasów, jest Baudelaire’owskie studium bohatera tej przemiany — „nowoczesnego” artysty. Nie ukrywam, że czytam Baudelaire’a anachronicznie, wbrew większości ustaleń własnej dyscypliny. Spodziewam się od niego czegoś, czego od dawna nie oczekuje się od literatury: pomocy w rozwiązywaniu rzeczywistych problemów.

Baudelaire — mój przodek w nieszczęściu — staje w progu nowoczesnego świata z całkowitą pewnością, że sztuka nie może się od niego odwracać. Jak pokazał w swych wspaniałych esejach Walter Benjamin, artysta nowoczesny nie zamyka się przed światem wielkiego miasta, ale stara się go zaanektować, rozpoznać w nim nowe możliwości sztuki. Wyrusza zatem odważnie na „estetyczne łowy”, aby „zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone”. Ryzyko, jakie podejmuje, wyraża się jedynie w paradoksie. Jak można zamieszkać w chaosie, w tym, co umyka, nie tracąc zdolności ostrego widzenia? Jak zachować wysoką pozycję sztuki, rozpoznanej teraz także w funkcji towaru? A jednak Baudelaire nie waha się, jest bowiem świadom jednej z podstawowych tendencji, która towarzyszy sztuce od wieków — pokusy transcendentalnej rejterady, czmychnięcia w artystyczną utopię „wiecznego piękna”, pogardy dla trywialności nowoczesnej rzeczywistości. Przykładem Ezra Pound, który lakonicznie pisze, że jego czasy, to

stara suka kopana w zęby
Spieprzona cywilizacja².

Z nieco mniejszą ekspresją Wolfgang Iser stwierdza, że tak pojmowana sztuka ma być „schronieniem przed ciężarem doświadczenia”. Baudelaire przewiduje tę możliwość, dlatego podkreśla stanowczo, że nowoczesny artysta „nie ma prawa lekceważyć ani ignorować tego elementu przemijającego,

¹ R. BARTHES: *Deliberation*. In: IDEM: *The Rustle of Language*. Transl. R. HOWARD. Oxford 1986, s. 366.

² E. POUND: *Hugh Selwyn Mauberley (życie i kontakty)*. Przeł. A. SZUBA. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 173.

ulotnego, którego przemiany są tak częste”. Nie można też na tym poprzestać, chodzi bowiem o coś więcej: aby w zmienności rozpoznać prawdę tego świata. Wielkość nowej sztuki nie może polegać na wyłącznej rejestracji przepływających zdarzeń. Aby stworzyć dzieło, trzeba odkryć prawdziwy kształt świata, utrzymać dystans, widzieć. Jego bohater „patrzy, jak płynie rzeka życia, majestatyczna i połyskliwa; podziwia nieśmiertelne piękno i zdumiewającą harmonię życia stolic, harmonię tak cudownie zachowaną wśród zgiełku wolności ludzkiej”. Podkreślmy: powierzchnia nie jest dla niego jedynie drogą do głębi. Istota nowego spojrzenia polega na utrzymaniu obu aspektów rzeczywistości. Prawdą tego świata jest jego zmienność i ulotność, nieskończone bogactwo form, w jakich zjawia się uważnemu obserwatorowi przyczajonemu „w piekielnym zgiełku miasta” (*Do przechodzącej*).

Imponuje mi jego odwaga przekroczenia granicy sztuki, poparcie gestu artystycznego gestem życia. A jednak fragmenty *Malarza życia nowoczesnego* opisujące, jak nowoczesny artysta „bierze w posiadanie” miejski kosmos, traktuję sceptycznie. Nie mam tej pewności, że wśród zgiełku miasta istnieje harmonia zdarzeń i kształtów. Oko malarza nie jest moim, gdyż straciłem jego wiarę w niepodległy zmienności byt sztuki. Baudelaire jest ze wszech miar artystą przełomu. Jego twórczość, rozpięta między romantyzmem a żywym wciąż we Francji klasycyzmem, zapowiada równocześnie symbolizm i naturalizm. Jest spadkobiercą epok, które dostarczają mu środków do tworzenia nowej koncepcji piękna jako połączenia „elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takiej jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem”³.

„Mój” klasycyzm, przygnieciony rozpadającym się państwem, nie odegrał istotnej roli w tworzeniu nowoczesnej funkcji sztuki. Natomiast romantyzm nauczył mnie przede wszystkim myślenia historycznego, z naciskiem na kaprysy i nieprzewidywalność dziejów. Spełniam tylko postulat wstępny: „mieszkam w mnogości i ulotności”. Mimo to przeczuwam, że Baudelaire mówi mi coś ważnego także o tej niedostępnej mi sile tradycji, o jej skuteczności dla poszukiwań sojuszników w rozwiązywaniu dylematów nowoczesności. Wskazuje na możliwą sytuację, w której pewien model literatury, przestając być wartością dla społeczeństw, nie przestaje nią być dla jednostek. Może być dla tych ostatnich środkiem poznania i oporu wobec zagarniającej wszystko masy „życia nowoczesnego”.

Podsumujmy: rada, jaką miałby dla mnie Baudelaire, brzmi następująco: sztuka cię wyzwoli. Uzbrój się w cierpliwe i uważne oko artysty i przetwórz

³ Ch. BAUDELAIRE: *Malarz życia nowoczesnego*. W: IDEM: *Rozmaitości estetyczne*. Wstęp i przekł. J. GUZE. Komentarz i przypisy C. PICHOS. Przeł. J.M. KŁOCZOWSKI. Gdańsk 2000, s. 311.

ów nowy, niezrozumiały, budzący grozę świat w przedmiot estetyczny. Nie sprowadzaj sztuki do zacisza gabinetu, ale ucz się od niej życia. Życie może być sztuką, zanim stanie się księgą. Wszak „niewielu jest ludzi obdarzonych zdolnością widzenia”. Tak mówi Pan Baudelaire.

Ale ja — człowiek małej wiary — nie przestaję wątpić. Postulat oswojenia nowoczesności, zwłaszcza jej wymiaru technologicznego i ekonomicznego, przez postawę estetyczną („potęgę smaku”) opiera się na podstawowym założeniu, że podmiot-artysta, choć jest częścią tłumu, zachowuje integralność, potrafi oprzeć się jego pędowi oraz rozpoznać sens magmowatej i zmiennej substancji wielkiego miasta. „Posiąść tłum — oto jego namiętność i powołanie”. W przeciwieństwie do mnie, ten „samotnik o aktywnej wyobraźni” nie wątpi w swą zdolność do oporu i odróżnienia się.

Nie umiem dostrzec podstaw tej pewności. Nie wiem, co gwarantuje ową niepodległość estety nowoczesności: wszak tłum i jego zagarnia w nieodróżnianą masę. Piętno wieczności dzieła, które tworzy, musi stać się przedmiotem handlu, osiągnięcie artystyczne mierzy się także cyfrą kapitału. Baudelaire jednak jest przekonany, że w widzeniu artysty odbija się część wieczności i dzięki temu może on oprzeć się niwelującej masie zdarzeń i ludzi, których ilość, dla mnie, nie daje się usensownić. Jest pewien, że czas stoi po jego stronie, bo sam istnieje w dwóch wymiarach: wiecznym i rzeczywistym. Ostentacyjne marnotrawienie czasu na wałęsaniu się (flanowaniu) po ulicach ma uzasadnienie w wiecznym pierwiastku sztuki, wprowadzanym w rzeczywistość okiem i gestem artysty. Natarczywość tego przekonania, któremu towarzyszy afirmacja wszelkich przejawów życia wielkomiejskiego tłumu, odśłania się powoli jako strategia rozpaczliwa. Stanowi próbę uprzedzenia chwili, kiedy osobność nowoczesnego artysty zostanie odbita i pomnożona w konwencjach sztuki i mody. Zbliżając się do końca tego niezwykłego eseju, wyczuwam już wyraźnie nostalgię, jaka wyziera z jego słów. Ten świat „nowoczesności” już znika, starzeje się, zamazuje. Widać to najwyraźniej w apologii dandysa, który jest ostatnim spazmem zachłyśnięcia się nowoczesnością. *Dandy* — dziwny twór arystokratycznego salonu, który zstąpił na ulicę, aby po krótkim okresie triumfu zostać wchłonięty i przetworzony w niezliczone kopie mód. W znakomitym szkicu fizjologicznym Baudelaire pokazuje tę degradację, określając „zreplikowanych” dandysów jako „głupców, których elegancja jest dziełem krawcy, a głowa dziełem fryzjera” oraz jako „istoty [które] nie myślą”⁴.

Dandys seryjny, „artysta życia” pomnożony, zmnożony nie ma sensu, albo raczej ma zbyt wiele sensu, aby wyrażał coś istotnego. W powietrzu pobrzmiwa już słynne: „każdy ma swoje pięć minut” Warhola, ilustrujące gigantyczne przyspieszenie i zagęszczenie wymiany informacji, które wniosą dwudziestowieczne media.

⁴ Ibidem, s. 342.

Mimo nostalgii i przeczucia nietrwałości postawy estetycznej wielość i złożoność nowoczesnego miasta nie budzą obaw Baudelaire’a. Przeciwnie, bardziej niż chaotyczne pulsowanie tysięcy istnień niepokoi go porządek, a zwłaszcza systemy kontroli, jakimi demokratyczne państwo spowija obywateli. Nawet tak niewinne — z pozoru — jak wymóg stałego zameldowania, zdają się budzić w autorze *Kwiatów zła* rozpaczliwy opór. Czego się bał?

Przyptyw demokracji, który zagarnia wszystko i zrównuje wszystko, zatapia co dzień tych ostatnich przedstawicieli dumy ludzkiej i falą zapomnienia pokrywa ślady tych cudownych karłów⁵.

Najgroźniejszy okazuje się polityczny i światopoglądowy system demokracji, który likwiduje hierarchie, zaciera różnice, niweluje patos dystansu tych „arystokratów ducha”. Triumf trwa krótko. Wielkomijska dżungla, która daje schronienie, pozwala widzieć, nie będąc widzianym, zostaje stopniowo oznaczana przez administrację i policję. Nie ma już miejsca na nieskrępowane wędrówki miejskich nomadów, opisane przez ulubionego pisarza Baudelaire’a — Edgara Poe’go w noweli *Człowiek tłumu*. Kiedy przyglądamy się biografii Baudelaire’a, widać, jak stara się umknąć przed próbami uczynienia go stałym elementem topografii miasta, węzłem w sieci adresów nałożonej na miejski żywioł, przygwożdżenia go do stałego miejsca zamieszkania. Naliczono około czternaście adresów, pod którymi zamieszkiwał w ciągu swego życia. Obsesja osaczenia?

Z pewnością uważniej wsłuchalibyśmy się w tę historię co najmniej dziesięć lat wcześniej. Ale nie odsuwamy jej do lamusa wraz z poprzednią epoką. Lęku Baudelaire’a nie budzi państwo totalitarne (na przykład Rosja, jaką mógł znać z *Listów de Custine’a*), lecz demokracja. Jego czujność, która nam może się wydać idiosynkrazją, czyni zeń proroka totalitaryzmu dyskretnego, inwigilacji pożądanej, traktowanej nawet jako nagroda lub potwierdzenie sukcesu. I nie mam wcale na myśli Internetu — tej bestii apokaliptycznej naszych czasów. Zwykła karta rabatowa w supermarkecie (nie mówiąc już o bankowej karcie płatniczej) daje wiedzę o przeciętnym obywatelu, o jakiej marzyć mogli pracownicy tajnych służb.

Oto tragicomiczny koniec nowoczesnego artysty-łowcy. Wyrusza w wielkomijską dżunglę, a budzi się w rezerwacie z numerkiem identyfikacyjnym na szyi. Nie dość upokorzeń. Za ucieczkami Baudelaire’a stoją często niespłacone długi, a miejskie wędrówki flâneura są poszukiwaniem klienta. Mimo to narzucająca się teza o pauperyzacji sztuki i komercjalizacji artysty jest zbyt pochopna. Przenikliwy zwykle Benjamin w tej kwestii pozostawia czytelnika z nazbyt jednostronnym ujęciem, gdy pisze:

⁵ Ibidem, s. 340.

Baudelaire wiedział, jak się rzecz miała w rzeczywistości z literatem: udaje się na rynek jako flaneur; po to — jak sądzi — by mu się przyjrzeć, w rzeczywistości jednak po to, aby znaleźć klienta⁶.

Autor *Malarza życia nowoczesnego* ma głęboką świadomość podwójnej roli artysty i jego dzieła w nowoczesnym świecie. Owa podwójność nie jest jednak oznaką hipokryzji upadłego w otchłań mamony idealisty. Baudelaire nie odwraca się plecami do nowej postaci rzeczywistości, zmusza literaturę, aby sprostą wyzwaniu nowoczesności, poszerza granice poezji, konfrontuje „świętą mowę” z brzydotą, seksualnością, umiarem. Klasycyzująca forma jego wierszy, która nam może się wydawać nie dość „nowoczesna”, świadczy o odwadze spoglądania w otchłań bez zmrużenia oka. Baudelaire wierzy w literaturę, nie obawia się o konsekwencje jej rynkowego bytowania. Ostentacyjnie ujawnia kulisy finansowych poczynąń artysty, jak choćby w znakomitym szkicu poświęconym Balzakowi: *Jak płacić długi, gdy się jest geniuszem*. Kiedy czytamy jego *Rady dla młodych literatów*, chwilami trudno uwierzyć, że pisał je autor *Kwiatów zła*:

[...] literatura, która jest materią najbardziej niewymierną, polega przede wszystkim na wypełnianiu kolumn; architekt literacki, któremu samo nazwisko nie przynosi zysku, musi za wszelką cenę sprzedawać⁷.

Brzmi to prawie jak dewiza agenta wydawniczego. To zadziwiające, jak pragmatyczny jest ten autor wysublimowanych wierszy, takich jak: *Ideał*, *Spleen*, *Oddźwięki* itp. Nie ma w tym sprzeczności. Baudelaire wie, że w świecie nowoczesnym literatura zanim stanie się dziełem, musi stać się towarem, i to towarem atrakcyjnym, narzucającym się swoją przewagą nad tak wpływowymi konkurentami, jak prasa i fotografia. Dopiero wtedy może dokonać się „starcie piętna towaru”, ujawnienie przez czytelnika pozaekonomicznego wymiaru literatury, doświadczonego w estetyczno-egzystencjalnym przeżyciu.

3.

Pytając o potrzebę, miejsce i funkcję literatury w naszym ponowoczesnym świecie, jesteśmy dziećmi Baudelaire’a. Odpowiedź musi przyjść z na-

⁶ W. BENJAMIN: *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*. Przeł. H. ORŁOWSKI. W: W. BENJAMIN: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. ORŁOWSKI, J. SIKORSKI. Poznań 1975, s. 205.

⁷ Ch. BAUDELAIRE: *Rady dla młodych literatów*. W: IDEM: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. KIJOWSKI. Warszawa 1971, s. 40.

szej przyszłości, jednakże dla zbłąkanego *l'homme de lettres* naszych czasów *Malarz życia nowoczesnego* niesie przykład trudnej afirmacji świata często przerażającego swą złożonością i brzydotą. Przewiduje też próby wyrzeczenia się własnej historyczności i poszukiwanie enklaw w artystycznych utopiach. Pokusy to realne, zwłaszcza w dramatycznym momencie odkrycia sztuki i artyści uwikłanych w rynek literacki. Konieczności „ziemskiego” bytowania literatury towarzyszy u Baudelaire’a pewność jej metafizycznego wymiaru. W tym miejscu bardzo są do siebie podobni z młodym Nietzschem. Wobec słabnącej pozycji religii jedynie sztuka może zadowalająco próbować zdać sprawę z nowego doświadczenia rzeczywistości; nie redukując jej najbardziej bolesnych aspektów, dokonać „estetycznego usprawiedliwienia świata”. Dla nas, wobec rosnącej wciąż specjalizacji nauk ścisłych, sztuka jest może ostatnią szansą samorozumienia człowieka.

Czy to lekcja dla mnie? Doświadczenia życia nowoczesnej metro- czy już megapolii są mi obce. Jestem skrzyżowaniem wiejsko-miejskiego prowincjusza, z wychowania podejrzliwym wobec miejskiego inteligenta. Mam kłopoty z oswojeniem supermarketu, nie mówiąc o Paryżu czy Nowym Jorku. Mimo to czytam tę lekcję uważnie, a jej trwałość uważam ciągle za niekwestionowaną. Epoka PRL-u wydłużyła funkcję literatury, pojmowaną jako dawanie świadectwa, dostarczanie wzorców postaw moralnych, ocalenie języka. Opóźniła przez to konflikt tych wartości z naporem nowoczesnej cywilizacji. Kapitalizm i demokracja, uwalniając literaturę z części jej dotychczasowych zobowiązań, pozbawiły ją zarazem oczywistej funkcji społecznej. Silna pozycja ideowa literatury jest nie do utrzymania. Nie widzę też, aby płynęła skądś nowa próba określenia jej społecznej roli (poza edukacją szkolną, oczywiście). Jakby również w tej kwestii rozwiązaniem miała być „niewidzialna ręka rynku”.

Baudelaire odkrywa tę sytuację literatury sto pięćdziesiąt lat wcześniej i ujmuje ją nie (jak można by się spodziewać) w kategoriach kryzysu kultury, ale jako indywidualny problem artysty. Postawa nowoczesna ma polegać przede wszystkim na odważnym pomyśleniu siebie w miejscu, gdzie indywidualne styka się z powszechnym, jednostkowe ze społecznym, metafizyczne z ekonomicznym. I, podobnie jak Baudelaire, myślę, że najskuteczniejszą w rozpoznaniu i przedstawieniu tego doświadczenia pozostaje literatura. A jej zaangażowanie w gry rynkowe nie jest oznaką pragmatyzmu bądź hipokryzji nowoczesnego artysty-kupca, lecz stanowi paradoks ilustrujący nieredukowalne wymiary sztuki: bycie integralną częścią nowoczesnego świata oraz konieczność twórczej zdrady swego czasu. Zdrady, która nie jest dziś wartością społeczną, ale może nią być dla jednostek.

My, dziewiętnastowieczni

Bliski Brzozowskiemu Norwid w „II Lekcji” o Słowackim (1860) zapisał to zastanawiające zdanie, które jednak, bez ryzyka sprzeczności, możemy wypowiedzieć wspólnie z nim. A mówi ono, że „jesteśmy DOPIERO ludźmi XIX wieku”¹. Dla Norwida jest w tym coś więcej niż przejaw typowego narzekania na polskie zapóźnienie cywilizacyjne i kulturalne (zresztą, gdzie niby mamy być w 1860 roku, jak nie w XIX stuleciu?!). To raczej emblemat jego myśli krytycznej, w której zarzucał polskiej kulturze odwrót od przyszłości, wytykając Polakom, że horyzontem ich refleksji o przyszłości jest ciągle pierwsze półwiecze XIX wieku. Zdanie Norwida przeniesione w obręb refleksji Brzozowskiego utrzymuje swoją prowokacyjną nieoczywistość, wskazując na fascynującą, ponowoczesną niewczesność jego pojmowania XIX wieku. Niewczesną, ponieważ dopiero dojrzały wiek XX (w Polsce po roku 1989) rozpowszechnił taką właśnie lekturę XIX wieku, w której konstruujemy i rozpoznajemy naszą własną, ponowoczesną genealogię.

Bez wielkiej przesady można powiedzieć, że cały projekt krytyczny Brzozowskiego jest oparty na tym zdaniu, a radykalność, impet, niecierpliwość i gniew autora *Płomieni* wyrastają z majuskułą pisanego słowa „DOPIERO”. Jego interpretacja dziewiętnastowiecznej kultury romantycznej jako zapisu nieprzepracowanych doświadczeń wczesnej nowoczesności prowadzi go do odwrócenia się od nowoczesności młodopolskiej, jakby uznawał ją za niewczes-

¹ W pełnym kształcie brzmi ono następująco: „Jeszcze się pchamy, jeszcze się wałęsamy, między tą cywilizacją a tradycją, której wielka praktyczność jest często wielce niepocziwa, a pomiędzy naszą ukochaną cywilizacją tradycyjną, której wielka pocziwość jest wielce niepraktyczną, jeszcze, jednym słowem, jesteśmy DOPIERO ludźmi XIX wieku”. C.K. NORWID: *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny”)*. W: IDEM: *Pisma wszystkie*. T. 6, cz. 1. Red. J.W. GOMULICKI. Warszawa 1971, s. 418.

ną, w nieuprawniony sposób „post-romantyczną” i „post-pozytywną”, skoro nie podjęła i nie przemyślała najważniejszych wydarzeń w kulturze ubiegłego stulecia. Pisał o tym wprost: „[...] uważam, że wiek XIX, *par excellence* romantyczny, jest do dziś dnia źle znany i niedoceniany, że znaczenie jego w gatunkowym życiu ludzkości jest nieskończenie i tragicznie wielkie”².

W *Głosach wśród nocy* właściwy gest krytyczny jest zatem najpierw regresywny, ponieważ nowoczesność wymaga wymiany własnej genealogii. Brzozowski nie chce być naturalnym spadkobiercą paraliżującej wolność myślącego podmiotu polskiej tradycji porozbiorowej.

Sens i radykalność tego gestu chyba najlepiej obrazuje atak na Sienkiewicza. Dąży w nim do zniszczenia znaczenia tego, co dla Brzozowskiego najbardziej własne — szlacheckiej nostalgii i resentymentu inteligencji współczesnej. Atakując dzieło Sienkiewicza, dokonuje na sobie samym amputacji istotnego składnika kulturowej pamięci. Pozbawia się (nas?) prawa do przeszłości jako skutkującej, fundamentalnej siły stwarzającej nowoczesną tożsamość. Została mu (nam) już tylko przyszłość. Przeszłość jest możliwa do wymiany jak wariantywna tradycja powoływana arbitralnie przez nowe życie myśli.

W tym szalonym geście kryje się jednak zadziwiająca *mimesis*, naśladowanie odrzuconego Sienkiewicza, który przecież wymienił Polakom przeszłość. *Trylogia* zaproponowała wymianę pamięci zbiorowej Polaków żyjących w drugiej połowie XIX wieku, oferując jej inny, odleglejszy, a przede wszystkim szczęśliwszy, fragment. Dla Sienkiewicza to nie poznanie, ale życie jest najważniejszym sędzią historii, dlatego jeśli opowieść o przeszłości nie stymuluje woli istnienia, być może lepiej na jakiś czas zapomnieć o TEJ historii w imię INNEJ — też własnej. Nadając tej innej przeszłości fabularny kształt, ład i piękno, uwalniał na chwilę umysł czytelnika z brzemienia historii bliskiej; oczywiście jego świadomość i wyobraźnię, ale nie jego pozalekturowe istnienie. I o to właśnie — o nieuprawnione odciążenie polskiej wyobraźni historycznej — oskarżał go Brzozowski, choć sam powtórzył po części jego ruch.

Skoro bowiem romantyzm (jako kultura doświadczenia historycznego) jest losem polskiego pisarza i intelektualisty, a nie wyborem możliwego nurtu refleksji, sam wybiera romantyzm angielski, „inny”, który posłuży mu do reinterpretacji romantyzmu rodzimego. W arbitralności tej wymiany tradycji tkwi zarazem sedno nowoczesności jako nieustannego ustanawiania się od nowa („Wszystko właściwie jest do zrobienia”). Zwłaszcza że jego lektura kultury XIX wieku jest rewizyjna i wywrotowa już w samym akcie fundu-

² Wszystkie wypowiedzi Brzozowskiego przywołuję z tomu drugiego wyboru pism w edycji Henryka Markiewicza: S. BRZozowski: *Eseje i studia o literaturze*. T. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. BN I 258. Wrocław 1990, s. 1167. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem E, po którym podaję numer strony.

jącym miejsce romantyzmu w genealogii polskiej nowoczesności. Spierał się z romantyzmem na tak wielu poziomach, że pojęcie to straciło wyraźny zakres historyczny i spójność problemową. Henryk Markiewicz, mimo starannej rekonstrukcji tych meandrów, stwierdza ostatecznie, że „romantyzm Brzozowskiego rozplątał się po prostu w całokształcie dotychczasowej kultury, jako wytworu warstw oddartych od wytwórczości”³.

Dzięki zdaniu Markiewicza rozumiemy lepiej paradoks Norwida i jego adekwatność do projektu Brzozowskiego. Cały XIX wiek ma dla niego groźną urodę romantyzmu, która nie tyle tkwi w określonej estetyce twórczości, ile w sile negacji, dzięki której bohater tej literatury odmawia dostępu do siebie życia innemu niż jego własne życie psychiczne. W związku z tym, życie realne — biologiczne i społeczne — to coś, z czym trzeba zerwać i „przekląć je” (E, s. 1116), aby jednostka mogła zachować suwerenność w dziejach, niepodległość wobec historii i rzeczywistości.

Nic w tym na pozór oryginalnego, taki romantyzm niejednokrotnie opisywano, jednak zdaniem Brzozowskiego, nie jest to wyłącznie cecha romantyzmu, ale wszystkich nurtów w sztuce i filozofii XIX wieku, które proklamowały odłączenie „kultury i uniezależnienie jej od [...] twórczości życiowej. Życie miało tu być, czym je chciała mieć świadomość [...], wolna od wszelkich życiowych określeń” (E, s. 1175). Wspólną cechą dziewiętnastowiecznej myśli było wytworzenie świata wewnętrznych przeżyć jednostki, do których nie miała dostępu rzeczywistość realnego życia człowieka. „Romantyzm reakcyjny i rewolucyjny, naukowy światopogląd, pozytywizm, naturalizm, dzisiaj indywidualizm, socjalizm, pragmatyzm, symbolizm, anarchizm, wszystko to są różne postacie jednego i tego samego dążenia” (E, s. 1174).

Niemożliwość uwolnienia się z XIX wieku nie wynika, o dziwo, z traumy, w jaką wtrąciła kulturę polską klęska narodowa, ale z tego, że narracja romantyczna nobilitowała pragnienie „istnienia pozahistorycznego” (E, s. 1138), wspierając „naszą ukochaną cywilizację tradycyjną” (Norwid). Skuteczny terapeutycznie dla narodu w czasie klęski, groźny wpływ tej formacji objawił się w jej koncepcji życia jednostkowego. A to dlatego, że tragedia historyczna została opowiedziana przez romantyzm jako Wydarzenie kończące historię, które w dodatku samo przestało być częścią historii, stając się odtąd Przeznaczeniem każdego Polaka. Przeznaczenie zaś zwalnia jednostkę z odpowiedzialności za historię.

Teraz już widać niewczesność Brzozowskiego, który mówi do nas, późnych wnuków, odnajdujących się bez trudu w tak szeroko zakreślonym kręgu dziewiętnastowieczności. Drogą do polskiej dojrzałości jest wciąż (DOPIERO) rozpoznanie się pod maską pozornej nowoczesności. Drogą do tego samopoznania ma być inaczej opowiedziany romantyzm, o którym nadal

³ H. MARKIEWICZ: *Wstęp*. W: S. BRZozowski: *Eseje i studia o literaturze*. T. 1..., s. LXVIII.

mamy podwójnie mylny sąd, wiążąc go ze szkolną edukacją lub paradygmatem, który uległ samolikwidacji lub unieważnieniu jednym stwierdzeniem, niczym komunizm w telewizyjnej wypowiedzi. Myślowe i egzystencjalne przewyciężenie romantyzmu nie dokona się automatycznie, dzięki biernemu, reaktywnemu przekroczeniu, ot, przez sam fakt przekroczenia 1989 roku, lecz jedynie przez zbudowanie własnej „biopsychologicznej rzeczywistości” będącej odpowiedzią na romantyczną negację życia.

Aby to uczynić, trzeba dokonać rekonfiguracji romantyzmu, przestać widzieć w nim kulminację polskiej sztuki narodowej, a zacząć dostrzegać znamiona nowoczesnego kryzysu. Przenikliwość Brzozowskiego jest porażająca. Zdaje on sobie sprawę z bezskuteczności prób kontestacji romantyzmu bądź odmówienia mu kluczowego dla kultury polskiej znaczenia, dlatego nie kontynuuje krytyki pozytywistycznej. Walkę z upiorami romantyzmu („paradygmatem romantycznym”) prowadzi przez kontrnarrację, inną opowieść, która włącza na powrót romantyzm w bieg polskich dziejów.

Opowiada nam więc XIX wiek jako nieznośnie powikłaną, pełną sprzeczności całość, której metadyskursem jest literatura, bo tylko ona reprezentuje grozę myślenia, które za przyczyną szalonej ekspansji nauk i dyscyplin poszczególnych może pomyśleć wszystko. Dlatego nie należy — moim zdaniem — tuszować sprzeczności i kontrowersji w dyskursie krytycznym Brzozowskiego — owej upiornej dla czytelnika „sztuki przełączania kodów”⁴ — ale je wyostrzać i dopowiadać, odpowiadają one bowiem proklamowanej przez romantyzm wolności myślenia i twórczości, które dla nas wiążą się jednak z grozą urzeczywistnienia.

Brzozowski nazywa ową grozę romantyzmem, ale termin ten w *Głosach wśród nocy* staje się synonimem nowoczesności. Synonim wprowadza różnicę, która na nowo otwiera historię, także dla Polaków, dla których romantyzm nie ma być już tylko kulturą ekshumacji, ale epoką nową, pierwszym nowoczesnym kryzysem, który łączy się z katastrofą państwa i końcem szlacheckiej nowożytności; jednakże koniec zmieniony w początek sprawia, że do lęku dołącza się dreszcz oczekiwania na przegodę, na doświadczenie tego, co nadchodzi.

Romantyzm odzyskuje swój twórczy kształt, kiedy zostaje zdetronizowany jego metahistoryczny (np. mesjanistyczny) wymiar. „Kiedyś [...] ukaże się może cała epoka romantyczna jako kryzys” (E, s. 1181). Inna opowieść o XIX wieku zmierza do napisania takiej genealogii polskiej nowoczesności, w której romantyzm nie będzie przedstawiony jako konsekwencja i skutek schyłku polskiej suwerenności narodowej i państwowej. Brzozowski stara się zniszczyć urodę opowieści o kształtowaniu się psychiki romantycznej jako o spełnieniu i emancypacji jednostki z jej dziejowej podległości. Do

⁴ R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 122.

tego nie wystarcza mu krytyka — domaga się i potrzebuje literatury, ponieważ ta nowa opowieść musi mieć negatywny walor estetyczny, a nie tylko poznawczy; musi wzbudzać „dreszcz obrzydzenia” i „wstręt” (E, s. 1117) do słabości intelektualnej i fizycznej, po tym bowiem „poznaje się nowoczesnych” (E, s. 1117).

Kiedy zatem mianuje ojcem polskiej nowoczesności Mochneckiego, opiera się na radykalności jego gestu krytycznego, byciu „przeciw wszystkim wzniosłym i pospolitym kalectwom, stygmatom myśli polskiej — w imię jej męskiego całkowitego organizmu” (E, s. 1084). Jego Mochnecki, „człowiek prawdziwie nowoczesnej formacji” (E, s. 1092), „żywy wzór tego, czym jest człowiek nowoczesny” (E, s. 1094), to myśliciel, który swój indywidualny talent i chęć wpływania na społeczeństwo sprzymierza z obiektywną i obojętną wobec psychiki jednostki rzeczywistością dziejową.

W tym tkwi jego odrębność, ponieważ dla Polaka „nowoczesność napływa jako coś obcego, niezależnego od narodu; chociaż istnieje ona w nas i u nas naprawdę” (E, s. 1123). Utrzymując tę obcość, powodujemy, że powstaje „paradoksalny typ życia”, w którym zachodzi dysonans „pomiędzy własną rzeczywistością życiową a wyższymi postaciami konstruowanej myśli i uczucia” (E, s. 1154). Jest to stan, który Žižek za Lacanem nazywa „fetyzystycznym zaprzeczeniem: »wiem, ale nie chcę wiedzieć, że wiem, więc nie wiem«. Wiem, ale odmawiam poniesienia konsekwencji własnej wiedzy, bo chciałbym móc dalej postępować tak, jakbym nie wiedział⁵”.

Dla Brzozowskiego przejawia się to w bezmyślnym przekonaniu, że można być w obrębie procesów nowoczesności (politycznych, ekonomicznych, kulturowych), ale nie trzeba im podlegać, choć owa niepodległość to najczęściej „zwykłe zacofanie i tragiczna bezradność” (E, s. 1123) udrapowane w „romantyzm lojalności”, tj. „romantyzm swojskości, spiżarki, obórki i kościółka” (E, s. 1151). W efekcie tej podszytej strachem lojalności, nowoczesność i polskość rozchodzą się nieprzemyślane i niepodjęte w praktycznym działaniu, podczas gdy zjednoczone mogłyby ukształtować „czynne, praktyczne, całkowicie nowoczesne życie” (E, s. 1124).

Rola krytyka kultury polega na diagnozie tego rozejścia oraz na uświadomieniu konieczności podjęcia wyzwania nowoczesności. Konstruktywny efekt krytyki Brzozowskiego to umysł odczarowany i zaktywizowany, zdolny „dźwigać ciężar twórczego a swobodnego żywota w nowoczesnym, współzawodniczącym z innymi, narodzie” (E, s. 1177). Jego sednem jest bolesna świadomość podległości wobec sił obiektywnych (natury, ekonomii, władzy), a nie wobec „losu” zwalniającego jednostkę z odpowiedzialności za dzieje.

Obsesyjna personalizacja historii jest nie tylko wyrazem antropologii Brzozowskiego, ale uprzedzeniem alienujących jednostkę interpretacji proce-

⁵ S. ŽIŽEK: *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*. Przeł. A. GÓRNY. Warszawa 2010, s. 57.

sów zachodzących w społeczeństwach nowoczesnych. Autor *Legendy Młodej Polski* nie ma wątpliwości, że okrucieństwo i bezwzględność przemian rujnujących tradycyjne formy życia szlacheckiego są do zniesienia i zrozumienia, jeśli stoi za nimi człowiek, a nie amoralna, beznamietna, bezideowa siła.

Strzec się należy ulegania tym wrażeniom. Pamiętać trzeba, że to nawet, co uderza na nasze warunki pracy, jak rujnujący je nowy, obcy czynnik, było czyjąś ludzką odwagą, zaparciem się, poświęceniem, nim stało się dla nas uosobieniem zaprzeczającej nas obcości.

E, s. 1178

Próbując pogodzić koncepcję silnego, odrębnego podmiotu z jego społeczną i narodową funkcjonalnością, wpada Brzozowski w impas typowy dla nowoczesności pozytywnej, afirmującej pęd i dynamikę samorozwoju, który byłby zarazem podporządkowany idei harmonijnej emancypacji całego społeczeństwa. Podobna wspólnota dialektyczna to ciągle „dopiero” dziewiętnastowieczne myślenie zinterpretowane przez Marshalla Bermana w jego lekturze epizodu *Fausta*⁶. Nowoczesność niszczy brutalnie idylliczny świat Filemona i Baucis, ale ma ciągle anachroniczną twarz mędrca-czarownika opętanego przez diabła. A więc Goethe przeciw Kafce, Orwellowi, Sołżenicynowi, Borowskiemu itd. Egzorcyzmowany romantyzm okazuje się Brzozowskiemu (nam?) znów niezbędny do podważenia autonomii nowoczesnych systemów: wiedzy, władzy, kapitału.

W ten sposób romantyzm w rękach Brzozowskiego staje się nowoczesnością, bo jeśli wszystko — tak natura, jak systemy i abstrakcje — ma ludzką genealogię, to myślenie krytyczne winno nie dopuścić, aby człowiek zaczął pojmować świat bez swego w nim udziału, a co za tym idzie — bez wzięcia zań odpowiedzialności. „Przestrzeń gwieździsta musiała być czyjąś miłością, czyimś snem, nim otoczyła nas swą ciszą” (E, s. 1179). Jeśli rzeczywistość mówi tylko językiem ludzi, to krytyka literacka staje się forpocztą krytyki nauki i kultury jako całości, ponieważ to literatura najpierw odkrywa społeczny język dla skrajnie osobnych myśli i uczuć. Nawet dla pomyślenia świata bez człowieka „musi się narodzić poeta, który zdołał mowę tę uczynić organem podobnego jasnowidzenia” (E, s. 1064).

Skoro więc żywioły nowoczesności pozbawiają nas oparcia w znanych formach kultury, a na „zwaliskach dnia codziennego zasiadł pan postrachu” (E, s. 1192), to na krytyce spoczywa powinność przywrócenia refleksji o sztuce w jej związku z realnym światem (biologią, ekonomią, władzą) — jest „to rys najistotniejszy nowoczesności, poczynającej się dojrzałości człowieka” (E, s. 1116).

⁶ M. BERMAN: „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. SZUSTER. Kraków 2006, s. 47—111.

Sztuka, dzięki najrozleglejszemu dostępowi do umysłu uspołecznionej jednostki, ma zmusić „dopierodziejnastowiecznego Polaka” do uświadomienia sobie własnego doświadczenia nowoczesności.

Jego naprzemienna afirmacja i rozczarowanie polską literaturą ma dziewnastowieczne, pozytywne źródło. Brzozowski chciałby, aby sztuka była „wywoływaniem realności”⁷, aby przedstawiała to, o czym już wiemy lub co właśnie nadchodzi — a co dzięki sztuce rozpoznamy jako ludzkie, choć jako nieludzkie się nam zjawiało. Widać w tym ciągle obecne u Brzozowskiego „darwinowskie ukąszenie”, kompleks humanistyki wobec nauki, która sprawiła, że natura wyjawiała swą tajemnicę, niemożliwą do wypowiedzenia w ludzkim (antropomorficznym) dyskursie. W tym widzi Brzozowski przewagę sztuki i krytyki nad nauką. Ta ostatnia, zmuszając świat realny do nieskrytości, nie potrafi go opowiedzieć, trawiona mimetycznym niedowładem. I tu, w tym miejscu, powinna osadzić się sztuka prawdziwie nowoczesna.

Histeryczna, rozgorączkowana krytyka polskiej literatury współczesnej wynika z profetycznego przecucia, że przywrócenie literaturze jej związku z życiem to jedyna szansa na przeciwdziałanie marginalizacji kultury przeszłości, o której „rozstrzygać będzie w znacznej mierze biologiczna, techniczna, ekonomiczna moc naszego narodu, to poziome, niskie życie, którym świadomość nasza gardzi” (E, s. 1143). Brzozowski jest pewien, że w przyszłej rywalizacji dyskursów o narracyjne prawo panowania nad rzeczywistością sztuka stanie naprzeciw nauki i kultury masowej.

Siłą tej drugiej dostrzegł w zjawisku „Sienkiewicz”. Ono uświadomiło mu, że nowoczesność i racjonalność nie warunkują się wzajemnie. Powstawszy z czworaków, człowiek oświecony stał się mentalną hybrydą, tj. dzięki instytucjom nowoczesnego państwa i kapitalistycznemu podziałowi pracy i wiedzy mógł na powrót odłączyć się od powinności powszechnego samodoskonalenia i odpowiedzialności za historię i kulturę. Nie znaczy to, że popadł ponownie w zależność wobec natury czy autorytetu, lecz stał się wobec nich obojętny, nawet zdając sobie jakoś sprawę z ich istnienia i znaczenia. Sienkiewicz uświadomił Brzozowskiemu, że literatura jest zwodniczym sprzymierzeńcem nowoczesnego rozumu, gdyż afirmuje człowieka, który dowolnie i kapryśnie wybiera i obsadza pojedyncze składniki swego istnienia lub po prostu nie chce brać świadomego udziału w jego niepojmowalnej i strasznej „całości”.

Literatura nigdy nie straciła z oczu tego, o czym każe nam zapomnieć nasz skłócony świat. Raduje się ona sprzecznością, a w powieściach i wierszach śpiewamy naszą ludzką złożoność, naszą zdolność bycia naraz za i przeciw, tym i tamtym, bez najmniejszego dyskomfortu. [...] Ta pięk-

⁷ R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 136 i nast.

na złożoność nigdy nie była ważniejsza niż w naszej epoce radykalnych uproszczeń⁸.

Nie sposób pomieścić takiej różnorodności i zmienności w ideowym projekcie Brzozowskiego, dlatego też jest on wyraźnie ekskluzywny. To projekt krytyki niemożliwej do podjęcia, bo jej wcieleniem jest geniusz, który za sprawą rewelatorskiego wypowiedzenia czyni widzialnym to, co istnieje, choć nie ma widzialnej ani doświadczalnej postaci. Jego krytyka odsłania lub demaskuje zasłonięte oblicze bogów nowoczesnych (natury, ekonomii, władzy), wydobywając ukrytą tam twarz człowieka, który „jednocześnie nie zna [...] własnej swej twarzy, gdyż wszystko, co jest w nim, jest twórczością” (E, s. 1180).

Wymuszona w ten sposób elitarność pozwala krytykowi

nie liczyć się przy pisaniu z ludźmi, których przedmiot rozważania nie obchodzi. [...] Kto nie ma żadnych artystycznych doświadczeń, powinien przy czytaniu artykułu krytycznego odczuć, że zbywa mu na znajomości. To jest pierwsza lekcja, jakiej może mu krytyk, gdy jest uczciwy, udzielić.

E, s. 1065—1066

A jeśli nie czyta?, „kulturalni także nie. Nikt. Nikt. W ogóle nikt”?

A przecież może być jeszcze banalniej, kiedy na dnie obojętności wobec sztuki i życia tkwi melancholia nadmiaru, nowoczesna nuda ujęta przezeń w olśniewającej peryfrazie jako „zjadacz form i barw, tkacz ślepoty”.

Nie romantyczność polskiej kultury jest ostatecznie największym wyzwaniem dla projektu Brzozowskiego. Nie eksces, skandal, zboczenie czy przeciwnie: idealistyczny eskapizm lub wulgarny populizm są wyzwaniem dla krytycznego rozumu, ale zwykłość życia, straszna siła automatycznego istnienia, które przemiele każdy problem, odsunie od siebie nawet własne doświadczenie — nie w obronnym wyparciu, ale w zadowolonej z siebie bezmyślności, która przekształca psychologię „Polaka kulturalnego w jakąś uśmiechniętą błazeńską anomalię, która pracę własnego narodu i pracę całej kulturalnej Europy używa na nieoryginalną maskaradę przed samą sobą” (E, s. 1124—1125).

Jednym z ulubionych zdań Brzozowskiego było Przybyszewskiego: „My, późno urodzeni, przestaliśmy wierzyć w prawdę”. My też, bośmy przecież wszyscy dziewiętnastowieczni, tyle że pozbawieni szlachetnej wyjątkowości straconego pokolenia, które mogło nobilitować swój kryzysłączony z katastrofą historyczną i przekształcić go w swoistą metafizykę spóźnionych.

⁸ S. RUSHDIE: *Dobrze więc, zaprzeczę sobie*. Przeł. S. KOWALSKI. „Gazeta Wyborcza” z 31 lipca/1 sierpnia 2010, s. 21.

Nasze spóźnienie jest dziś nareszcie stereotypowo nowoczesne i chwilami lepiej opisuje to Sienkiewicz niż Brzozowski. W późnej, niedokończonej powieści *Legiony* stary szambelan, frankofil, diagnozuje cynicznie jedną z przyczyn niedokończonego projektu oświecenia: „My przestaliśmy wierzyć i nam było wolno, ale gdy motłoch przestał wierzyć, wówczas nic nie mogło się ostać. Nie nasza to wina, żeśmy panów filozofów czytali, ale to, żeśmy pozwolili ich czytać”⁹.

Krytyka późnonowoczesna, nawet polityczna, nie może zatem podjąć projektu Brzozowskiego razem z jego żarliwością, patosem i totalnością, nie wpadając w anachronizm wyjątku, jakim był moment historyczny, w którym powstały jego pisma. W suwerennym i demokratycznym państwie egalitarność kształcenia, sfunkcjonalizowanego zawodowo, stworzyła powszechny podmiot sceptyczny, szyderczy cień głębokiego kryzysu podmiotu nowoczesnego. Tak powstał antymetafizyczny sceptycyzm w wersji „pop”, który nie jest owocem destrukcyjnej metafizyki refleksji, ale skutkiem „zapłaty gotówką”, która „odarła z aureoli świętości wszystkie rodzaje zajęć”¹⁰.

W czasach, kiedy technologia informacji umożliwiła każdemu podmiotowi krytycznemu bezkresną przestrzeń i czas wypowiedzi, ten mógłby zacytować — próbującemu go emancypować krytykowi — wers z wiersza Leśmiana: „Wracaj tam, skąd przychodzisz — ty śmiesznie spóźniony!” (*Betlejem*).

⁹ H. SIENKIEWICZ: *Legiony*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 28. Red. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1950, s. 26.

¹⁰ K. MARKS, F. ENGELS: *Manifest partii komunistycznej*. „Krytyka Polityczna” 2010, nr 20—21, s. 24.

Wuj Tarabuk i nędza pisania

Czy to jeszcze ludzie — chciałoby się spytać — czy może już tylko maszyny do myślenia, pisania i przemawiania.

Friedrich Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*¹

I po co pisać w ogóle? Po co mnożyć książki, po co pragnąć za wszelką cenę zostać pisarzem? Zresztą wszyscy piszą za dużo, to dramat już od dawna, ta niepotrzebna i niedorzeczna nadprodukcja; wszyscy piszą.

Fragment rozmowy z Cioranem²

Żyjemy w czasach pisania. Nigdy tyle nie pisano. Po raz pierwszy człowiek więcej pisze, niż czyta. Pierwszym uderzeniem w literę tego tekstu ustanawiam sprzeczność między lamentem a jego treścią; utrwalam własną hipokryzję — piszącego, który żali się na nadmiar pisania. „No to nie pisz!” — mogłby na to rzec ktoś życzliwy i zniecierpliwiony.

Nieśmiało odpieram słuszny zarzut. Rosnące znużenie pismem to nie efekt nadmiaru dyskursu w ogóle. Raczej zmęczenie sytuacją, w której pismo i pisanie funkcjonuje jako najważniejszy wyznacznik współczesnej kondycji człowieka literatury. Epistema naszych czasów nie sprzyja takiej postawie. Nie mam wątpliwości, że przyszło nam żyć w czasach pisania, kiedy łatwiej o dobrego pisarza niż o dobrego czytelnika.

Czy istotnie pisanie stało się naszym sposobem myślenia? Czy na dobre nastąpiła zasadnicza wymiana procedur rozumienia znaków, w myśl której „piszące czytanie i myślenie” zrywa przede wszystkim z modelem hermeneutycznym? Przeto „czytać, odnosić się do pisma, to zatem przenikać ten horyzont czy też tę zasłonę wszelkich Schleiermacherów, wszelkich wytwórców woalek” — zgodnie z wyrażeniem Nietzschego powtórzonym przez Heideggera, a następnie przez Derridę³. Za woalką pisma nie czeka już na nas znaczenie, teksty nie mają nam do powiedzenia nic, co mogłoby zostać odkryte w naszym procesie deszyfracji. Tak rozumiane czytanie wynika zatem przede wszystkim z naszej woli mówienia, a właściwie: z naszej woli pisania. Czytać tylko po to, aby pisać?

¹ F. NIETZSCHE: *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. W: IDEM: *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Pośłowie K. MICHAŁSKI. Kraków 1996, s. 119.

² *Z Cioranem rozmawia Michael Jakob*. W: *Rozmowy z Cioranem*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 1999, s. 246.

³ J. DERRIDA: *Ostrogi. Style Nietzschego*. Przeł. B. BANASIAK. Gdańsk 1997, s. 78.

Trudno się dziwić powszechnej akceptacji tej zmiany funkcjonowania pisma. Subtelnie różnicujące się dyskursy humanistyki zostały w całości przechwycone i przewartościowane przez triumfujący dyskurs ekonomii. Ową presję ekonomii potwierdza choćby dyskretna wymiana części retoryki krytycznej. Pisanie stało się „produkcją znaków”, a czytanie zaledwie jednym z możliwych „użyć tekstu”. Pismo wydaje się dla człowieka literatury jedyną szansą odpowiedzi na wyzwanie świata, w którym, zgodnie z twierdzeniem Marksa powtórzonym przez Althussera, „jedynymi potrzebami, odgrywającymi rolę ekonomiczną są te, które mogą być ekonomicznie zaspokojone”⁴. Dopiero pismo pozwala urzeczowić własny dyskurs, odcisnąć na nim piętno towaru, przetworzyć go w potencjalny przedmiot konsumpcyjnego pożądania. Pismo wprowadzone na rynek w niebezpieczny sposób staje się celem działań człowieka literatury. Troskę o materialność pisma widać z jednej strony w rosnącej jakości edytorskiej, a z drugiej — w nagrodach przyznawanych za tę materialną jakość literatury. Pisarz, krytyk, badacz znaleźli się oto nagle w tej samej przestrzeni produkcji znaków, przestrzeni określonej ramą dyskursu ekonomii. Wymienne są ich strategie, upodabniają się do siebie ich języki, rośnie ilość i jakość ich produktów, nomadyczne wędrówki tych komiwojażerów pisma nie mają granic.

Przypominają (przypominamy) trochę rolników z krajów Unii — produkują dobrej jakości towary, ale za dużo, dlatego trzeba ich dotować, nie da się bowiem użyć wszystkich wytworzonych przez nich produktów.

Przedsiębiorstwa humanistyczne, jakimi są dziś uniwersytety, kształtują nową świadomość swych pracowników, którzy z uczonych zmienili się w naukowców zatroskanych o ekonomiczne uprawnienie swej funkcji w rynkowym społeczeństwie. „Pracownik naukowy — pisze Lyotard — »zdobywa wiedzę«, żeby zarobić na życie, a pracodawca »zleca zdobywanie wiedzy«, żeby się wzbogacić”⁵. I choć w polskiej humanistyce nie jest to proces równie klarowny, to przecież przeczuwamy, że zmiana technologii uczenia spowoduje daleko idące zmiany w naszej grupie zawodowej: od marginalizacji autorytetu uczonego do „zwykłej” utraty pracy.

Gdzie w tej ekonomicznej ramie mieści się czytanie? W porządku produkcji, wymiany i zysku czytanie stanowi nadmierny ekspens, wydatek bez widomej wartości dodatkowej, w myśl zasady, że kiedy czytam, to nie piszę.

Co się stało z czytelnikiem czytającym, „instancją nowej historii literatury”, jak niegdyś pisał o nim Jauss? Niewiele o nim wiemy. Rosnący kryzys edukacji czytelniczej wskazuje, że zbiegł ku życiu, że nie skusiła go

⁴ L. ALTHUSSER, E. BALIBAR: *Czytanie „Kapitału”*. Wstępem opatrzył T.M. JAROSZEWSKI. Przeł. W. DŁUSKI. Warszawa 1975, s. 241.

⁵ J.-F. LYOTARD: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982—1985*. Przeł. J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1998, s. 88.

ani literatura do pisania, ani do czytania. Paradoksalnie jednak nie widać objawów kryzysu wydawniczego. Parafrazując Heideggera, można powiedzieć, że nędza czasu pisania polega na tym, iż brak czytelnika nie jest już odczuwany jako brak. Puste miejsce nie straszy, jest bowiem wypełniane przez pisanie, którego nadmiar nie może domagać się czytania, ale co najwyżej kupowania.

Czy pisanie literatury (a cóż dopiero o literaturze?!) może zmierzyć się z życiem, z wyzwaniem współczesności, poza terenem wyznaczonym ramą ekonomiczną? Jakie jest to pisanie „doby zbiegłego czytelnika”?

Aby odpowiedź była zadowalająca, trzeba by odnowienia zaniedbanej dziś socjologii literatury. Wobec braku podobnych badań pozostają własne doświadczenia oraz intuicja. Wydaje się na pierwszy rzut oka, że głównie literatura popularna próbuje walczyć nie tylko o sukces komercyjny, ale o przedarcie się poza znakowe istnienie; stara się odpowiedzieć na wyzwanie rzeczywistości obojętnej wobec migotliwości jej znakowego bycia. Dla odmiany literatura wysokoartystyczna raczej tematyzuje własną niemoc, otwarcie kompromitując tekstualną ograniczoność własnych przedstawień. Ta dominująca strategia „histerycznej prawdy” kwestionuje zwłaszcza poznawczy wymiar literatury, której przedmiot mógłby się znajdować poza samym tekstem. Pod tym względem literatura popularna wykazuje zadziwiające zdeterminowanie. W takich gatunkach, jak biografia, pamiętnik, wywiad rzeka, otwarcie głosi czytelnikowi potrzebę wykroczenia poza własną „pismową” kondycję. Dla czytelnika zawodowca jest to oczywista oznaka próby oszustwa, chwytu pozornego różnicowania literackich bytów. Wszak aby móc to uczynić, trzeba wyjść poza literaturę, poza przekłętą problematykę mimetycznej zwłoki, kryzysu przedstawienia, a może nawet jeszcze dalej — poza język. Można tego dokonać tylko przez iluzję, jednym skokiem, przez „zagranie pod stołem”, jak nazywa to Rorty. Owo oszustwo nie może się spełnić na terenie literatury. Nie chodzi zatem o iluzję przedstawienia, o przemianę technik pisania. Literatura popularna zdaje się nie ufać radykalnym eksperymentom. Próbuje czegoś bardziej śmiałego, mianowicie przechwycić atrybuty życia, odzyskać czas opanowany przez ekonomię, wyzyskać archaiczną siłę opowieści, która zawiesza czas pracy, działanie; sprawić, aby czytanie stało się pożądanym wydatkiem, chęcią marnotrawienia czasu, pożeraniem książek, trawieniem pisma, potłaczem. Ale to oznacza zawieszenie literackości, kamuflaż, zacieranie znikomości znaku, jego samozwrotności, suplementarności względem tzw. prawdziwego życia. Czy zatem literatura może zmierzyć się z życiem tylko za cenę wyrzeczenia się istotnych cech jej ukrycia swej samoświadomości i wyczerpania?

Od razu wyznam, że nie znam odpowiedzi. Będę próbował „błądzić ku niej” jedynym znanym mi sposobem — jako czytelnik, a zatem wstępując w nurt powtarzania, ponownej lektury pewnej alegorii, która odżyła we

mnie podczas lektury Leśmianowskiej parafrazy *Przygód Sindbada Żeglarza*⁶ — najstarszej części zbioru opowieści wschodnich, znanych jako *Baśnie tysiąca i jednej nocy*. Kariera pierwszego (1704—1717), klasycznego dziś tłumacza Antoine’a Gallanda była zaskakująca. „Bibliografia piśmiennictwa arabskiego Chauvina, która obejmuje tylko okres 1810—1885, wykazuje ponad dwieście wydań, przeróbek i tłumaczeń [tego — R.K.] przekładu...”⁷. Nie inaczej było też z przeróbkami Leśmiana. *Przygody Sindbada Żeglarza* i *Klechdy sezamowe* są, obok *Klechd polskich*, najpopularniejszymi utworami autora Łąki.

Trudno zresztą nazwać pracę Leśmiana parafrazą. Choć napisane zostały na zamówienie Mortkowicza, *Przygody Sindbada Żeglarza* stanowią tekst odległy od prostoty i naiwności oryginału. Prócz typowo baśniowych fabuł, przejętych z pierwowzoru, stworzył Leśmian wątki dodatkowe, które pogłębiły mocno znaczeniowy potencjał baśni. Jednym z najbardziej intrygujących dokonań w tym względzie jest postać wuja Tarabuka, której nie znajdziemy w baśniowych opowieściach o Sindbadzie.

Wuj Tarabuk jest grafomanem, marnym poetą bez reszty zatroskanym o trwałość pisma niosącego jego słowa, a zatem także grafomanem według żartobliwej etymologii Jerzego Paszka, tj. czcicielem litery. Namietnością i obsesją wuja Tarabuka jest utrwalanie pisma. Tworząc postać o takich cechach, Leśmian dopełnił baśniowego Sindbada. Uzyskał dzięki temu fascynującą opozycję między Sindbadem — postacią przygody i ustnej opowieści, oraz wujem Tarabukiem — fanatykiem pisma. Nie trzeba dodawać, że w przeciwieństwie do Sindbada, wuj nie cierpi podróży. Jeden działa, drugi pisze, a kto czyta (słucha)?

Słuchaczami Sindbada są przygodni podróżni — kupcy i żeglarze. Sindbad jest namietnym i niecierpliwym opowiadaczem, wie, że zdarzenie staje się przygodą dopiero w opowieści, dlatego nie traci czasu, opowiada natychmiast, gdy pojawiają się słuchacze, na przykład na statku, między jednym zdarzeniem a drugim. Brutalnie wdziera się w życie przypadkowych towarzyszy ze swoją opowieścią, zatrzymuje ich w drodze, powstrzymuje działanie, wydiera ich światu, a oni istotnie słuchają oczarowani. Zwykle sprowadza to na nich nieszczęścia, czyli przygody.

Sindbad cały jest utkany z żywiołu ustnej opowieści. Jego niecierpliwość, pośpiech w życiu i w słowie wyrastają z tempa mowy, która stara się wyprzedzić i powstrzymać życie. Nieprzypadkowo niejaki as-Subki — mufti i kadi Kairu żyjący w XIV wieku — zakazał przepisywania podobnych opowieści,

⁶ B. LEŚMIAN: *Przygody Sindbada Żeglarza*. Warszawa 1977. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem PSŻ, po którym podaję numer strony.

⁷ T. LEWICKI: *Wstęp do Księga tysiąca i jednej nocy*. T. 1. Warszawa 1973, s. 29. Zob. też J. RUDNICKA: *Tysiąc i jedna noc w kulturze literackiej polskiego oświecenia*. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3.

„które sprawiają, że tracicie czas wasz, a z których religia nie ma żadnego pożytku”⁸.

Wuj Tarabuk przeciwnie — nie szuka czytelnika. Czasem próbuje skłonić Sindbada do czytania, ale ten nie ma czasu albo zapomina lub wyrusza w kolejną podróż. Wuj nie nalega, zdaje się nawet nie troszczyć o treściowy wymiar literatury, o jej iluzoryczne zatrzymywanie czasu. Cały wysiłek wkłada w utrwalanie swego pisma. Ono wyzwala go z zabiegów o czytelnika, daje mu na to czas, udziela kredytu. Pismo jest celem, na jego czytanie zawsze będzie czas. Pismo pozwala zatem zawiesić spłatę, kredytować czas czytania, odroczyć je w nieskończoność, dając czytelnikowi komfort bycia poza/ponad życiem. Niech zaświadczą o tym nasze — zawsze za duże — biblioteki.

A jednak wuj nie jest spokojny, bo choć dysponuje nieograniczonym kredytem lektury, podejrzewa, że nieustannie zagrożona jest materialność jego pism poetyckich. W ten sposób eksponuje Leśmian paralelizm zdarzenia i tekstu — grozi im zatrać rozumiana jako bezznaczenie, bo zanim powstanie sens, musi zmaterializować się znak. Tragikomiczna zwłoka lektury Tarabukowych poezji to olśniewający, niewczesny ponowoczesny koncept, którego fabularnym obrazem są równoległe wątki wuja i chrześniaka. Kolejnym przygodom Sinadbada odpowiadają kolejne katastrofy niszczące archiwum Tarabuka. Jego wrogiem, a więc antynomią tego, co tylko ludzkie, jest natura, stąd wiatr i woda są źródłem pierwszych zniszczeń. Wobec tych doświadczeń wuj podejmuje decyzję o związaniu pisma z ciałem, odkrywa dla siebie przedmiot edukacji, czyli ucznia, tj. — parafrazując Nietzschego — zwierzę, które potrafi odtwarzać pismo.

— Zawszą czycha zniszczenie i nie wolno swych utworów powierzać takim nieodpowiedzialnym przedmiotom, jak papier lub pergamin, które nie posiadając rozumu nie potrafią ani się obronić, ani uniknąć niebezpieczeństwa. Toteż wuj Tarabuk postanowił powierzać swe utwory oraz ich obronę żywym i rozumnym. W tym celu wynajął tysiąc młodych niewolnic. Po stworzeniu każdego utworu kazał jednej z niewolnic uczyć się go na pamięć. [...] Wuj Tarabuk co dzień wieczorem gromadził wszystkie niewolnice w swym pokoju i do późna w noc na wrywki kazał im powtarzać to końcowe, to środkowe strofy swych utworów.

PSŻ, s. 95—96

Wuj Tarabuk odciska w pamięci dziewcząt — jak w woskowych tabliczkach — swe wiersze. Dystrybucja i powtarzanie wiedzy konstytuują však najtrwalszy model edukacyjny naszej kultury, warunek ciągłości jej dyskursu. Tysiąc niewolnic znaczy tu jak tysiąc trzy kobiety, czyli każda, uwiedzione

⁸ T. LEWICKI: *Wstęp...*, s. 9.

przez Don Juana. Przymus powszechnej edukacji, namiętne pragnienie złączenia ciała i pisma jest imperatywem kultury Zachodu.

Tarabuk, ucząc niewolnice na pamięć swych wierszy, popełnia jednak błąd. Zapomina o indywidualności ciała, zakłada neutralność tego, który niesie pismo, jego nieodróżnicowanie. Tymczasem, zgodnie ze słowami Deleuze'a, „powtórzenie jako działanie i jako punkt widzenia dotyczy jednostkowości nie podlegającej wymianie ani zastąpieniu”⁹. Mimo że model dystrybucji wiedzy wymaga uniwersalizacji podmiotu, niecierpliwe ciało z trudem poddaje się takiemu ujarzmieniu, wybiega ku innemu; pożądanie wypiera i odracza utrwalające dyskurs powtarzanie. Nietrwałe i śmiertelne ciało nie chce być instrumentem „długiego trwania”. Pragnie własnej historii w innym ciele.

Thomas Hardy, w napisanej w 1891 roku powieści pt. *Tessa d'Urberville*, pomieścił scenę, która świetnie ujmuje tę kwestię. Oto ukochany Tessy — Angel Clare, chce ją uczyć.

— Czy chciałabyś studiować jakąś naukę, na przykład historię?

— Zdaje mi się czasem, że nie pragnę nauczyć się niczego więcej prócz tego, co już umiem.

— Dlaczegoż to?

— Bo cóż mi z tego przyjdzie, gdy się dowiem, że jestem tylko jedną z długiego szeregu kobiet... Że w jakiejś starej książce została już opisana taka sama dziewczyna jak ja, a mnie pozostaje tylko odgrywać jej rolę? Zasmuci mnie to tylko, nic więcej. Najlepiej jest nie pamiętać o tym, że moja natura i to, co niegdyś zrobiłam, powtórzyło się już tysiące i tysiące razy, a moja przyszłość i to, co kiedyś zrobię, będą podobne do tysięcy i tysięcy innych¹⁰.

Tessa przeczuwa, że rozpoznanie swego losu jako odnawiającej się historii jest frustrujące, staje się przeszkodą dla życia. Opór wobec edukacji niwelującej odrębność podmiotu jest stałym motywem literatury, bodaj od czasów oświecenia. Alegoria Leśmiana zapowiada triumf niedojrzałości w *Ferdynandzie*, rozumianej m.in. jako wyzwanie dla oczywistości synonimów dojrzałość = wiedza = wartość. Ale Gombrowicz wie, że konflikt może być wygrany tylko nieuczciwie, poza terenem oznaczonym dyskursem wiedzy, dzięki „łydce”.

Podobnie u Leśmiana. Zlekceważenie ciała będzie przyczyną trzeciej kłęski wuja Tarabuka. Wracając ze swej kolejnej podróży, Sindbad ujrzy wuja na ulicy Bagdadu w stanie bliskim obłąkania:

⁹ G. DELEUZE: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. BANASIAK, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1997, s. 27.

¹⁰ T. HARDY: *Tessa d'Urberville. Historia kobiety czystej*. Przeł. R. CZEKAŃSKA-HEYMANOWA. Warszawa 1975, s. 166.

— Utwory moje, utwory! — wrzeszczał wuj Tarabuk. — Było ich tysiąc i wszystkie uciekły! Uciekły i uniosły ze sobą wszystek skarb mego ducha! Znalazły sobie jakichś młokosów, urwipołciów, wisusów spod ciemnej gwiazdy i uciekły z nimi na wschód i na zachód, północ i południe!

PSŻ, s. 140

Wuj właściwie powinien się cieszyć, wszak jego utwory rozbiegły się na cztery strony świata. Chyba jednak wie, że pożądanie szybko wymaże z umysłów niewolnic odcisnięte w nich słowa.

Ta alegoria edukacyjna, demistyfikująca oczywistość modelu wiedzy opartego na powtarzaniu, wydaje się szczególnie kształcąca. Podważa mianowicie przekonanie o wspólnocie wiedzy budowanej przez edukację, która w efekcie wytwarza czytelnika, człowieka kulturalnego. Ujawnia też dramatyczny konflikt między niecierpliwą jednostkowością a jednoczącym korpusem wiedzy. Jak rozwiązać ów problem poza strategią ujarzmiania ciała powtarzającego niewolnika, gdzie szukać fundamentu dla idei powtarzania? Odpowiedź, jaka tu i ówdzie się rozlega, jest zadziwiająca, zwłaszcza biorąc pod uwagę miejsca, z których się dobywa. Sięga bowiem poza ekonomię, czy jakąkolwiek użyteczność, do sfery idei, wartości, etosu czytania, a nawet miłości. Chyba najwięcej uwagi poświęcił temu zagadnieniu Roland Barthes. W tekście poświęconym strukturze seminarium uniwersyteckiego pisze tak:

Seminarium — to seminarium, nasze seminarium — nie opiera się na wspólnocie wiedzy, ale na współdziale w języku, tj. na pożądaniu. Jego sednem jest pożądanie Tekstu, wstąpienie w krąg pożądania tekstu¹¹.

Sekunduje mu John Hills Miller, który w *Etyce czytania* pisze, że „nauczanie literatury musi być oparte na miłości do języka, na trosce o język i o to, co potrafi on czynić”¹². Nawet Jacques Derrida odwołuje się do dobrej woli, kiedy w jednym z wywiadów telewizyjnych zaprasza swych pravicowych antagonistów do powtórzenia jego filozoficznych lektur, aby ich wzajemne „różnicowanie” było bardziej twórcze.

We wszystkich tych przypadkach zadziwia wątpliwość fundamentu, na którym wspierają się potężne instytucje czytania. Kariera metafory o literaturze pożądania i przyjemności wydaje się efektem starań o wyrwanie literatury z kręgu edukacyjnego przymusu powtarzania. Barthes dojrzewający w sformalizowanym systemie edukacyjnym gaullistowskiej Francji miał głęboką świadomość konfliktu między instytucją Dzieła utrwalającą pismo a na-

¹¹ R. BARTHES: *To the Seminar*. In: IDEM: *The Rustle of Language*. Transl. R. HOWARD, B. BLACKWELL. Oxford 1986, s. 332.

¹² J.H. MILLER: *The Ethics of Reading*. In: IDEM: *Theory Now and Then*. Durham 1991, s. 339.

miętnością czytania, bez której ani przyjemność, ani rozkosz tekstu nie są możliwe. Biorąc zaś pod uwagę obecną zapaść systemu edukacji francuskiej, należy widzieć w tych tekstach rodzaj prorocstwa.

Czyżby zatem Literatura, Szkoła, Uniwersytet, Nauka miały się odwoływać do metafizyki uczuć, aby uzasadnić swoją społeczną funkcję? Barthes w *Przyjemności tekstu* starał się znaleźć wyjście z tej sprzeczności, umieszczając figurę ciała w tekście, próbując złączyć pożądanie ciała i pożądanie tekstu w jedno, naturalizować tekst, włączyć namiętność w paradygmat literaturoznawstwa. Sam jednak, jak to pokazał Krzysztof Kłosiński¹³, nie decyduje się na którąkolwiek ze stron, unosi się między indywidualnością a instytucją, dyskursem psychoanalizy i polityki, między Lacanem a Marksem.

Nie ma żadnego ciała w tekście, jest tylko ciało powtarzające tekst. Cały czas chodzi o ciało — pożądające i pożądane, ciało, które należy zmusić lub uwieść, aby powtarzało. Dobre istnienie literatury to istnienie w ciele lub na jego podobieństwo, nie inaczej. Ciało tekstu to ręka, która go trzyma, i oko, które go czyta. Towarzyszy temu lęk przed zatarciem dyskursu, czyli mówiącego ciała, przez naturę, przez pożądanie fantazmatu „prawdziwego” życia, przemoc, śmierć. Pisanie stanowi autoterapię, reakcję na lęk stawiania się świata i własnej bezpowrotnej zatury, ale nie zastąpi ciała tekstu, utrwalający wymiar pisma tworzy się dopiero w powtarzającym ciele.

Wuj Tarabuk o tym wie, ale jego wiedza nie wykracza poza horyzont narcystycznej celebracji własnego dyskursu. Wie, kiedy zapowiada Sindbadowi, że po jego (wuja) śmierci to on — Sindbad — będzie nosił jego tatuaż. Oto bowiem wuj Tarabuk, rozczarowany dotychczasowymi sposobami utrwalania swoich wierszy, zwraca się ku sobie, postanawiając sam stać się nośnikiem swych dzieł, a jako że pamięć ma słabą, każe się tatuować. Niweluje dystans między ciałem i tekstem, przybiera się w swoje pismo, jest pismem, spełnia marzenie wielu autorów, aby być „dobrym nazwiskiem”. Radykalność tego czynu wstrząsa Sindbadem, choć jest przecież kopią jego własnego złączenia w sobie opowieści i zdarzeń przeżywanych, skrócenia mimetycznego dystansu. Niemniej widok wuja budzi w nim strach:

Twarz owej istoty nie była zupełnie czarna. Powiedziałbym, iż pokrywały ją szczególnie drobne, czarne cętki na kształt maku, te same cętki przesłaniały powierzchnie dłoni. Tym samym drobnym makiem upstrzona była szyja. Całość robiła wrażenie tak niezwykle, że m zgoła osłupiał. Gdy m nieco przyszedł do siebie, szepnąłem głosem lęklwym:

- Kim jesteś, istoto o nieludzkim wyglądzie?
- Jestem twoim rodzonym wujem — odparła dziwaczna istota.
- Nie wierzę — odrzekłem nieśmiało.

¹³ K. KŁOSIŃSKI: *Przyjemność tekstu*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. T. 5. Red. B. SKARGA. Warszawa 1997.

— Powinszuj mi — odpowiedział wuj Tarabuk, gdyż on to był bez wątpienia — powinszuj mi nowego wynalazku. Wpadłem na nowy pomysł utrwalenia mych utworów [...].

Spójrz na mnie — czyliż nie wyglądam, jak przystoi wielkiemu poecie? Cały mój dobytek duchowy mam na własnym ciele. Skóra moja — to notes, który tylko śmierć zniszczyć może

PSŻ, s. 162

Czuję się niby żywa księga i łóżko moje uważam za bibliotekę.

PSŻ, s. 163

Największą potwornością wuja Tarabuka jako człowieka-litera jest jego samowystarczalność. Nie obchodzi go ingardenowska konkretyzacja, ignoruje układ Jakobsona, nie troszczy się o *misreading*, praktyki dekonstrukcyjne nie napawają go obawą o panowanie nad znaczeniem. Dla Tarabuka pismo jest istotą języka. Jedyne, czego zdaje się potrzebować, to lustro powtarzające wytatuowane znaki. Ironia Leśmiana sięga jeszcze głębiej. Atrament, który wnika w ciało, tworzy monstrum, zaciera ludzką twarz. Sindbad, postrzegając wuja, nazywa go „istotą”, jakby nie był pewny jego gatunkowej przynależności. Oto satyra na doskonale samozwrotną „literaturę rozkoszy”. Sam fizyczny akt pisania stanowi jej źródło: „Dreszcz niewymownej rozkoszy przenikał mię w miarę jak powierzchnia mego ciała pełniła się z każdą godziną cudownym brzemieniem mych upajających wierszy” (PSŻ, s. 163). Nie sposób uniknąć analogii ze słynną *Kolonią karną* Kafki, oczywiście analogii na wspak, jak pokaże to kolejna analizowana scena *Przygód Sindbada Żeglarza*.

Stając się księgą, wuj Tarabuk przestaje obawiać się świata. W poczuciu, że jego utwory są wreszcie bezpieczne, udaje się wraz z Sindbadem po raz pierwszy w podróż. Jest to zarazem ostatnia podróż Sindbada. Jak wiadomo, podróżowanie nie przynosi niczego dobrego, dlatego też wuj wpada w ręce strasznego czarownika Barbela, który m.in. każe wujowi tańczyć:

Nie zmusisz mię nigdy, potworny Barbelu, do czynności, które nie mają nic wspólnego z moim powołaniem! Jestem nie tylko poetą, ale i księgą, która ujrzała światło dzienne po to, aby ją czytano, nie zaś zmuszano do jakiegoś tam zaklętego tańca.

Barbel wpadł we wściekłość. Szczeknął kilka razy, wyjął z zanadra olbrzymią różgę łożynową, chwycił wuja za kark, obnażył mu plecy, na których znajdował się właśnie poemat *Naprzód*, i jął te plecy niemiłosiernie wspomnianą różgą okładać [...].

Ukarawszy wuja Tarabuka, Barbel schował różgę w zanadru i zawołał:

— Powiedz mi teraz, czy będziesz tańczył, czy nie?

Wuj zamiast odpowiedzieć, podbiegł do Chińczyka i szepnął:

— Przyjacielu, spójrz przez lupę na moje nieszczęsne plecy i zobacz, czy podły czarnoksiężnik nie popsuł uderzeniami mego poematu?

Chińczyk spojrział przez lupę na plecy wuja i jęknął boleściwie:

— Niestety! Poemat stał się nieczytelny! Litery znikły pod natłokiem sińców, pręg, skaz, szram! Jeden czyn brutalny zniweczył pracę długoletniego natchnienia!

PSŻ, s. 197—198

W komicznej scenie stworzył Leśmian kapitalną figurę ciała jako palimpsestu dyskursów literatury i władzy, podstawowej Foucaultowskiej tezy z *Nadzorować i karać*. Wuj nie dostrzega wszak, że Barbel powtarza czyn jego samego, kiedy uczył niewolnice swych utworów. Tam pożądanie, tu zaś przemoc wypisują na ciele równolegle z literaturą swój własny tekst.

Wielka jest pokusa, aby uznać w postaci wuja parodię modernistycznego zadufania w autonomiczność dyskursu artysty, który chciałby wyrwać ciało spod piszącej maszyny polityki, historii i uchronić je przed pismem „sińców, pręg, skaz, szram”. Jesteśmy jednak w świecie baśni, zatem wszystko skończy się dobrze. A jak wiemy z ustaleń Proppa, w ostatnim kręgu akcji czeka na wuja kobieta i wesele — jego największa katastrofa, a zarazem ostateczna demistyfikacja ontologicznej słabości pisma. Wuj-tekst musi przecież wpaść w tę samą pułapkę, która zniszczyła jego wcześniejsze utwory.

W drodze powrotnej, na statku, wuj spotyka leciwą już kobietę o fascynującym imieniu Barabakasentoryna, w której natychmiast się zakochuje i którą chce pojąć za żonę. Wybranka Tarabuka stawia jednak warunek, aby wuj zmył z siebie tatuaże:

O Barabakasentoryno! — odpowiedział wuj. — Te czarne cętki są literami, które się wiążą w słowa cudowne! Wiedz, że na powierzchni mego ciała kazał wydrukować moje poematy, jestem bowiem poetą. Będziesz więc miała we mnie męża i książkę do czytania.

— Nie znoszę książek i nigdy ich nie czytam — odparła Barabakasentoryna. — Nie cofnę mego warunku. Jeśli chcesz mię posiadać, musisz zmyć z twarzy ten druk przebrzydły.

PSŻ, s. 205

Kłęska wuja jest straszna. Powtarza wszak drogę swych niewolnic umykających z gachami. Tarabuk, który odkrył ciało — cudze i własne — jako przedmiot ujarzmiania za pomocą dyskursu, niewiele o nim wie. Traktuje je z naiwnością oświeceniowych dydaktyków, jako *tabula rasa*. Tymczasem okazuje się, że pod powierzchnią zapisanej znakami skóry pisze się już nowa historia, daleko skuteczniejsza od jego poezji. Wuj bez wielkich oporów pozwala Barabakasentorynie oczyścić swoje ciało z pisma. Tym sposobem narzeczona kontynuuje dzieło czarownika Barbela. Dyskursy władzy i pożądania skutecznie dzielą między siebie pracę zacierania pisma literatury.

Taki jest fabularny kres alegorii. Klęska wuja grafomana, czciela materialności pisma, wskazuje na słabość literatury, która nie wierzy w siebie. Pismo, jedyny materialny byt literatury, odsłania się jako żałośnie bezradne, bezmierne i monotonne, kiedy swą natrętną obecnością stara się zakryć brak czytelnika. Bieda czasu pisania wydaje się nieodwracalna. Materialność pisma pozostaje jedynym usprawiedliwieniem literatury w świecie wyłącznie ekonomicznej waloryzacji czasu. Pozostają jedynie miejsca spoczynku, chwile radosnego niszczenia czasu — czytania i rozmowy, zanim ponownie ruszymy powiększać morze pisma. Pięknie pisze o takim miejscu Nietzsche w *Jutrzence*:

Śród oceanu stawania się budzim się, my awanturnicy i tułacze ptaki, na wysepce nie większej od czołna i rozglądamy się przez chwilę dokoła: z możliwym pośpiechem i ciekawością, gdyż jakże rychło może nas unieść wicher lub pochłonać bez śladu fala, przelewająca się przez wysepkę! Tu wszakże, na tym skrawku ziemi, spotykamy inne ptaki wędrowne oraz dowiadujemy się o dawniejszych — i tak przeżywamy cudowną chwilę poznawania i odgadywania, trzepocząc skrzydły i świegocąc z sobą, w duchu zaś gotujęm się do awanturniczego odlotu w oceaniczne dale, z dumą, co równa się dumie oceanu¹⁴.

Wydać się, że postać Sindbada, bohatera przygody i ustnej narracji, wychodzi z tej alegorii triumfująco. Wie, że słowo nie wygra z siłami życia, może je tylko oszukać, wygrać na czasie, uśpić, dlatego słowo jego opowieści musi być szybkie, atrakcyjne, stworzyć największą iluzję — iż jest tożsame z rzeczywistością. Aby to jednak uczynić, zatracą się w nadmiarze, mówi za dużo, mnoży się, aby w ciągłych odmianach, pozornych nowościach wzbudzić obietnicę nowego i ukryć monotonię powtarzania.

Potrzeba i pragnienie opowieści wyrasta z oporu przed nieodróżnionym przemijaniem rzeczywistości. Zwrot ku opowieści (a nie muzyce, na przykład) jest oparty na przeświadczeniu, że rzeczywistość może być przedstawiona w słowie narracji, pod warunkiem że potrafię dowieść jej wiarygodności. Lyotard określa tę zasadę jako kluczową dla form przedstawiania efektów poznania naukowego w XIX i pierwszej połowie XX wieku¹⁵.

Literatura, jak pokazuje jej historia, uczestniczy w zmiennych losach naukowych paradygmatów, którym towarzyszą przemiany praktyk pisania. Dla opowieści literackiej narracja dodatkowo przez długi czas była gwarancją sensu, jeśli nie jedyne, to głównego. Porozumienie nie miało charakteru

¹⁴ F. NIETZSCHE: *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*. Przeł. S. WYRZYKOWSKI. Warszawa 1907, s. 274.

¹⁵ J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997, s. 81.

wyłącznie technicznego wyboru najbardziej adekwatnej formy wypowiedzi. W modernistycznym ideale czytania wzorem jest partnerstwo, wręcz wymiana ról odbiorcy i pisarza. „Zakłada się więc, że jest w jego mocy zgromadzić te same cechy, jakie ma ten ostatni — jest więc mu równy”¹⁶.

Ta utopia konsensusu w komunikacji literackiej daje się sprowadzić w obrębie dziewiętnastowiecznego realizmu do dwóch zasad: gwarancją wiarygodności przedstawienia jest nauka, gwarancją jego sensu zaś jest narracja. Zakłada się, że zarówno jedną, jak i drugą pozycję może zająć czytelnik, tj. zdobyć wiedzę i powtórzyć (przeczytać) opowieść, odnajdując jej cel, *signifié*. Zatem opowieść — wielka narracja — potrzebuje „metafizycznego wsparcia” i to czyni ją kontynuatorką opowieści mitycznych.

Nie dziwi zatem fakt, że dewaluacja tej zasady jest jednym ze składników rodzącej się ponowoczesności. „Wielka opowieść traci wiarygodność”¹⁷, ponieważ, mówiąc najprościej, wiedza w niej zawarta ma uzasadnienie już nie ze względu na cel, a jedynie z racji swej skuteczności. To, co wydaje się równie interesujące, to przemiany praktyk czytania. Zwłaszcza w kluczowym dla współczesności momencie wyłaniania się ponowoczesności. Diagnozę Lyotarda, która stała się prawie synonimem postmodernizmu, dość łatwo zweryfikować w obrębie rozmaitych odmian prozy ponowoczesnej. Natomiast o wiele trudniej przyjąć, iż procedury odbioru podążą symetrycznie za strategiami pisania. Pobieżne, praktyczne obserwacje pokazują, że takie założenie byłoby mocno wątpliwe. Wydaje się, że zapomniany front dalej tkwi wzdłuż linii: klasyczne *versus* awangardowe, gdzie miejsce awangard modernistycznych zajął postmodernizm. Ale nie to jest najważniejsze. Pytanie brzmi: jak mogłyby się zmienić styl czytania przy zachowaniu „tradycyjnych” funkcji literatury (przyjemność, tradycja, samorozumienie itd.). Wolfgang Iser, próbując określić nowe miejsce literatury, parafrazuje myśl Lyotarda:

Jest to podejście dostosowane do zmienności sytuacji, z nastawieniem na ich stabilizowanie na użytek naszych pragmatycznie ukierunkowanych działań¹⁸.

Czytanie byłoby więc czymś w rodzaju poligonu interpretacyjnego, na którym ćwiczymy techniki sensotwórcze przed spotkaniem z prawdziwym światem... znaków. Niewątpliwie obraz takiego czytelnika wyłania się z komentarzy literatury współczesnej. Co jednak zrobić ze starymi przyzwyczajeniami (ze smakami dawnych potraw)?

¹⁶ Ibidem, s. 80.

¹⁷ Ibidem, s. 111.

¹⁸ W. ISER: *Zmienne funkcji literatury*. Przeł. A. SIERSZULSKA. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. NYCZ. Kraków 1998, s. 362.

Nie chodzi, nie może już chodzić o nasycenie głodu „mięsem opowieści”, jak najbardziej spójnej, celowej, izotropicznej. Partnerstwo, powinowactwo ról pisarza i czytelnika zostaje zerwane, a efekt czytania nie może zostać potwierdzony „z tamtej strony”, jego sens nie będzie uprawomocniony ani przez autora (ogłoszenie jego śmierci było tylko formalnością), ani przez dzieło, pozbawione skończoności i koherencji. Wraz z dziełem postmodernizm pozbędzie się nieautentycznej już powagi realizmu, wzniosłej ironii, estetycznego patosu, oczyszczającego ludycznego śmiechu. Uwolnienie wypowiedzi z podporządkowania jej prymatowi znaczenia wraz z otwarciem intertekstualnym wytwarza praktyki pisarskie afirmujące grę niekończących się konfiguracji znaków. Postmodernizm jest najpoważniejszą próbą demokratyzacji literatury na drodze rewolucji estetycznej, ale równocześnie, przy swej wywrotowości, skłonności do parodii, kolażu, wydaje mi się zbyt chłodny, trzeźwy, demistyfikujący, bez nadziei i czułości.

Znakowanie trawy

W liście z 15 września 1830 roku Słowacki relacjonuje matce wizytę u Niemcewicza, którego odwiedził w jego dworku w Ursynowie. Znajduje się tam taki fragment: „[W] wielu miejscach małe widać łąki, na których wybiera paszę jedyna krowa Niemcewicza; z tej krowy, jak sam mi mówił, ma dwa złote na tydzień przychodu”¹.

* * *

Głos dyletanta (w „słowackologii”) jest niczym głos barbarzyńcy, ale cóż to za geografia, która nie ma przestrzeni *ad leones*. Mógłbym, co prawda, użyć bliskich i dobrze znanych mi pisarzy: Parnickiego i Sienkiewicza, aby swoim umiłowaniem Słowackiego usprawiedliwili moje wstąpienie na obce terytorium, byłoby to jednak niegodne. Wtargnięcie w przestrzeń dialogu o wiedzy nie powinno mieć innego uzasadnienia niż dobry argument.

Dyskurs barbarzyńcy właściwy jest gatunkowi, który reprezentuję. W XIX wieku powieść przyniesie zagładę poetyckiemu romantyzmowi, skazując go stopniowo na pobyt w edukacyjnym rezerwacie. Powieść nie powinna jednak obnosić się ze swym triumfem, ponieważ — jak każdy autor podboju kulturowego — pada ofiarą dialektyki pana i niewolnika. Gwałtownie rozwijająca się w XIX wieku proza, detronizując poetycki model języka literackiego, bezwzględnie przejęła i wykorzystała rozmach romantycznych przedstawień przestrzeni. Zwłaszcza powieść historyczna — odmiana, która odniosła największy sukces wśród czytelników w XIX wieku (za sprawą Scotta, Dumasa, Sienkiewicza). Nikt chyba skuteczniej nie ograbił Słowackiego

¹ J. SŁOWACKI: *Listy do matki*. Cz. 1 (1830—1835). Przyg. L. PIWIŃSKI. Warszawa 1932, s. 2.

niż Sienkiewicz. A przecież ustanawiając ostatecznie hegemonię powieści w polskiej dziewiętnastowiecznej literaturze, przeniósł i utrwalił wartości podbitej literatury, stał się kolonizatorem skolonizowanym.

Franco Moretti w swym instruktywnym *Atlasie powieści europejskiej*² przypomina, że akcja tych utworów ożywia się dopiero w przestrzeni poza „centrum”. Przyspieszenie historii następuje wraz z opuszczeniem przez bohatera kręgu „stolicy”. Inaczej niż na przykład w powieściach Austin, gdzie cały świat trwa w zależności od Londynu. I tak, bohater *Kapitańskiej córki* marzy o Petersburgu, a wylądowuje na wschodnich peryferiach cesarstwa. Charles Stewart, bohater *Waverleya*, nigdy nie ukończy swego marszu ku Londynowi, w zamian wylądowuje w północno-zachodniej Szkocji, dalej w środku Highlandu, następnie ruszy do Edynburga i skończy w Derby.

Peryferia wielkich centrów cywilizacyjnych nie mają wyraźnej integralności politycznej czy kulturowej. Powieść historyczna wybiera więc naturalne bariery tworzące wewnętrzne granice nie tylko geograficzne, ale także czasowe. Są to na przykład góry (*Waverley*), lasy (*Szuani*), stepy (*Taras Bulba*; *Kapitańska córka*), rzeki (*Ogniem i mieczem*). Narracja, opowiadając o przekraczaniu takich barier, dynamicznie i dramatycznie przenosi akcję w przeszłość. Zmiana przestrzeni przekształca aktualny dla bohatera czas zdarzeń w czas historyczny, ponieważ społeczności żyjące za naturalnymi barierami trwają poza głównym nurtem przemian cywilizacyjnych.

W konsekwencji przyroda nie stanowi tam jedynie konwencjonalnej topografii przygody. Bohater tych utworów dokonuje specyficznego dla gatunku rozpoznania, mianowicie odkrywa wewnętrzne granice państwa, w którym żyje. Inaczej niż granice zewnętrzne, które wyznaczają topografię konfliktu, granice wewnętrzne problematyzują geografie powieściową. Często przekroczenie tych niewidzialnych linii czyni z bohaterów zdrajców, ale powody ich zdrad nie są polityczne, zwykle jest to miłość, ciekawość, fascynacja lub podziw. Pochwyceni przez magię nieznaną im przestrzeni kulturowej odkrywają, jak ciągle słaba jest ich tożsamość narodowa, jak istotne okazują się konflikty między lojalnością lokalną a narodową.

Zdolność odczytywania czasu zapisanego w przestrzeni jest zdobyczą romantyzmu i dzięki temu geografia stała się fundamentem narracji w powieści historycznej. Opisy czasoprzestrzenne, które wypełniają wiele stron prozy tego gatunku, wykraczają poza czysty prezentyzm kolorytu historycznego. Funkcja rozbicia i rozwarstwienia przestrzeni w powieści poromantycznej jest już za to nowa. Dzięki powieściowej geografii nowoczesne państwo zostaje rozpoznane nie jako twór homogeniczny, ale jako struktura zróżnicowana historycznie, gdzie ludzie żyją w różnych epokach, choć na wspólnym terytorium państwa. Różnorodność współistniejących czasów historycznych obnaża

² F. MORETTI: *Atlas of the European Novel 1800—1900*. London—New York 1998.

kłamstwo mapy politycznej i administracyjnej. Narracja powieściowa zaciera te granice, wyśmiewa ich zmienność, wskazuje podziały głębsze, istniejące poza polityką czy religią.

U Sienkiewicza wojna z Kozakami nie jest polityczna ani religijna, ale jest wojną z dziką przestrzenią ukraińskiego stepu, która obiecuje każdej jednostce (Kozakowi, szlachcicowi, chłopu, księciu) wolność poza jurysdykcją. Państwo nie godzi się, aby to specyfika przestrzeni stepu była jedyną legitymizacją wolnej gry wolności i przemocy. Autor powieści historycznej pisze więc przednowoczesną fantazję o „jakiejs” przestrzeni naturalnie otwartej na istniejące w niej niezależne, różnoimienne, kulturowe siedliska — skonfliktowane ze sobą, nieskutecznie jednoczone lub niwelowane przemocą nowoczesnego państwa.

Zróznicowanie przestrzenne w powieści historycznej pozwala autorowi wyznaczyć jeszcze inną granicę — antropologiczną. Postacie tej samej fabuły rozrywają jej spójność, bo należą do różnych światów historyczno-kulturowych: przybywają do głównego wątku wyciągnięci przez pisarza z rozmaitych nisz przestrzennych — litewskich zaścianków, gdzie czas nie ruszył się od Grunwaldu (Podbipięta), zadnieprzańskiej dziczy bez historii (Bohun) lub z gęstych od zdarzeń i znaczeń miast (Zagłoba). Zetknięci z sobą zagęszczają przestrzeń aktualną tym, co przywlekli z sobą. Z kolei podróże Charlesa do Highlandu czy Skrzetuskiego w dół Dniepru opowiadają o bohaterach oznakowanych rozmaitymi językami — państwa, religii, honoru, obowiązku. W trakcie podróży języki opadają z nich, kruszą się wraz z przemianami przestrzeni, co wymusza na wędrowcach świadome już teraz wybory. Takim sposobem literatura odbiera bohaterów dyskursom historii, polityki, wojny, nacjonalizmu, zwracając sobie, czyli konstytuującemu się w podróży podmiotowi.

Na planie metajęzykowym jest to wojna semiotyczna o hegemonię literatury wśród innych języków. Każdy wielki pisarz jest kolonizatorem języka.

Literackie opisy przyrody bardziej może niż przedstawienia rzeczy, zwierząt i ludzi obnażają kolonialne zapędy języka. Pychę literackiej konkwisty objawia ilościowa mizeria znaku, który zarazem bezwstydnie eksponuje niepokorzoną zachłanność oznaczania. Biblijny mit o nazywaniu natury ma legalizować ten mimetyczny zabór, co w przypadku realistycznej aberracji sprawia, że podczas lektury uczestniczymy w szaleństwie katalogowania, wstępujemy w onomastyczne symulakrum, które jest podwójnie iluzoryczne: łudzi kompletnością, a wcześniej obecnością przestrzeni innej niż napisana.

Naiwnie oburzał się kiedyś Jerzy Pilch w eseju *Protestancka trawa* na podobną konieczność różnicowania znaku, którego suwerenność jest nieustannie zagrożona:

Gdybym zaczął wyjaśniać, dlaczego nasza trawa jest luterska [...], gdybym zaczął w takie rzeczy wchodzić, nie literaturę bym pisał, ale foldery objaśniające sekrety luteranizmu, a przed folderowością trzeba się bronić z całych sił³.

Nic z tego. Luterska trawa od katolickiej, prawosławnej czy żydowskiej naturalnie się nie różni. Aby semiotyczna konkwiata powiodła się, literatura musi opanować także inne terytorium niż czysty dyskurs. Jan Szczepański w pięknej książeczce *Korzeniami wrośłem w ziemię* też bez folderowych objaśnień pisze o luterskiej trawie, po której

od wiosny do jesieni chodziło się boso i trawa była tym dywanem między delikatną na wiosnę stopą i szorstką ziemią. Trawa była miękka, łagodząca zetknięcie z ostrością nieżywej ziemi. [...] W trawach były także kwiaty i gdy miałem już kilka lat, wiedziałem, że kwiaty są ukoronowaniem wielkiego wiosennego misterium. Samo słowo „misterium” usłyszałem chyba po raz pierwszy po wielu, wielu latach, ale zanim poszedłem do szkoły, wiedziałem, co to jest misterium zmartwychwstania traw, wychodzących cieniutkimi kielkami z mokrej ziemi, skąd słońce spędziło śnieg⁴.

Wiedza i pamięć dorosłego wydają się pomagać mu w odkryciu sensu przeżyć, które dla dziecka były zatajone. I tu pojawia się pułapka triumfującego języka, który wyjaśnia, oświecla i porządkuje przeszłość wedle reguł gramatyki, słownika i konwencji literackich. Nie omija tej pułapki Szczepański, kiedy chwilami traci czujność, poddając się uwodzicielskiej sile literackości, która sprawia, że wiedza dorosłego zaślubiona metaforze wydaje na świat trawę-alegorię:

Czy małe dziecko chłopskie wie i uświadamia sobie tę „trawianą” prawdę, że aby trwać, trzeba mieć w ziemi korzenie? Oczywiście ani ja, ani nikt z moich rówieśników na Zawodziu, ani moje siostry o kilka lat starsze nie potrafiłyby jej tak sformułować. Ale wiedza o zależnościach między korzeniami a życiem była dla nas wszystkich oczywistością. Trawa zerwana czy skoszona schnie. Schnie każda odłamana od korzeni gałąź drzewa czy krzaka. Korzenie są życiem. Wiedzieliśmy to, jak wiedzieliśmy, czym jest woda i słońce dla roślin, czym strawa dla bydła i czym grunt dla chłopca. To było oczywiste [...].

Trawa rosła sama. Była wieczna. Nie trzeba było jej wysiewać⁵.

Nasz — badaczzy źródeł przedstawienia literackiego — upór, aby potwierdzić tę realność znaku, jest beznadziejny. Wzywając na pomoc dyskursy geo-

³ J. PILCH: *Ewangelicka trawa*. „Myśl Protestancka” 1999, nr 4, s. 10.

⁴ J. SZCZEPAŃSKI: *Korzeniami wrośłem w ziemię*. Katowice 1984, s. 25—27.

⁵ Ibidem, s. 28.

grafii i topologii, nie potwierdzam realizmu znaku, ale przystawiam do tekstu monotonne, niefiguratywne tło innych opisów, pokazuję materię dyskursu, na którym pisarz dokonał inskrypcji, której pierwotna funkcja jest podobna do wyrzeźbionego na korze napisu w rodzaju: „byłem tu — Józek z Łomży”.

Na skórze „naturalnego” dyskursu widnieje teraz wypowiedź — inskrypcja genialnego wandalę. Cóż, kiedy nawet genialne wypowiedzenie, powierzone dyskursowi powszechnemu, zaczyna podlegać naturalnemu prawu przemiany w wielkie niezróżnicowanie, upada w trawę mowy. Trawa jest nieczytelna, znaczy dopiero zniszczona. Literatura niesutannie próbuje niszczyć naturalność mowy, a ta na powrót, jak trawa, zarasta nawet najbardziej „jaśniejące i przeraźliwe” znaki (*Jądro ciemności*). Kora zabliznia się, pochłaniając ryt.

Kolonializm znaku — wszystko jedno: opresyjny podbój czy szlachetny wpływ — aby był skuteczny, nie może poprzestać na jedynie symbolicznej przemocy. W tym kontekście przestrzeń literacka — rozległa czy skromna — musi być przestrzenią lektury. Słowacki wie to, co Milan Kundera napisze w eseju o powieści, mianowicie, że dzieje powieści w kulturze europejskiej pokazują, jak kurczy się przestrzeń przygody — początkowo (np. w *Don Kichocie*) jej terytorium jest nieskończony świat, który u Flauberta i Kafki zniknie za instytucjami społecznymi, a sceną działań bohatera stanie się jego marzący umysł⁶. Teraz to będzie właściwa przestrzeń semiotycznej kolonizacji. Agresywne piękno języka nie może budzić jedynie zachwyty, ale powinno prowadzić do zniewolenia, stygmatyzować odbiorcę. Romantyzm stwarza w ten sposób nową antropologię czytelnika.

Spróbuję zilustrować ten proceder epizodem filmowym.

W *Rzece czerwonej*, klasycznym westernie Howarda Hawksa z 1948 roku⁷, jest scena — jedna z żelaznych w ikonografii Dzikiego Zachodu — znakowania bydła. Bohater — weteran wojny secesyjnej — jedzie wiele dni przez bezdroża Środkowego Zachodu, aby znaleźć dobre miejsce na założenie ranca. Wreszcie, po przybyciu na terytorium Teksasu, zatrzymuje się i oznajmia swemu pomocnikowi:

— To tu rozpoczniemy hodować dobre bydło. Jest tu wszystko czego człowiek może pragnąć. Dobra woda i trawa.

— Do kogo to należy?

— Do mnie! Któregoś dnia wszystko tu zajmą stada bydła. Wypalę mój znak, aby pokazać, że są moje.

— Jaki znak?

— Myślałem o tym. Będą dwie linie. Takie, jak brzegi rzeki. To będzie znak Red River.

⁶ M. KUNDERA: *Sztuka powieści. Esej*. Przeł. M. BIEŃCZYK. Warszawa 1998, s. 16—17.

⁷ *Rzeka czerwona*. Reż. H. HAWKS, sc. B. CHASE, Ch. SCHNEE. „MGM” 1948.

Po czym wypala ów znak na skórze jedynych dwu cielaków, jakie posiada, i wypowiada znamienne słowa:

- Uwolnij je.
- Ale, one mają zamiar się oddalić.
- Gdziekolwiek pójdą, będą na mojej ziemi. To moja ziemia. Jesteśmy tutaj i tutaj pozostaniemy. Poczekaj 10 lat [...] i znak Red River będzie miało więcej bytła niż kiedykolwiek widziałeś.

Wspaniały jest ten gest bezmiernej uzurpacji; agresywny i zachłanny, ale nie ma w nim hipokryzji czy cynizmu. Thomas Dunson (John Wayne) nie wytycza granic swego rancza, chce oznaczyć przestrzeń, o której nie potrafi nawet pomyśleć, a i tak jej ogrom jest dla niego niewystarczający, więc przestrzeń transformuje w czas: „poczekaj 10 lat” — zapowiada.

Mnożenie znaku może się dokonać tylko przez pomnażanie ciał, które w historycznej sztafecie podają sobie znaki, aby zaświadczać swym trwaniem o ciągłości tego, co zniknęło. Krowy i trawa przemijają, znak zostaje. Oto nasza powinność: utrzymać ciągłość dyskursu o literaturze, wybieramy tę teorię, która naszym zdaniem skuteczniej zapewni trwałość humanistyce literackiej. Jak w *Kolonii karnej* Kafki, skazaniec i operator maszyny wycinającej znaki na skórze są ostatecznie tym samym — dobrowolnie ujarzmionym w bezkresnym więzieniu języka.

Zwierzę z wypaloną inskrypcją tożsamości, ale wolne w bezgranicznej przestrzeni — kusząca to i zdradliwa alegoria. Ulegając jej niemotywowanym możliwościom znaczenia, chcę w niej umieścić siebie — jako dowód w sprawie o nową antropologię czytelnika. Byłoby to coś więcej niż drobna modyfikacja pamiętnej „prawie-krowy” z rozprawy *Z genealogii moralności* Nietzschego. Tam czytelnik idealny miał osiąść cnotę powolnej lektury, „umiejętność przeżuwania”, podczas gdy „mój” obraz akcentuje jego (czytelnika) podległość znakowi, który został wypalony na czytającym ciele, niczym inskrypcja genialnego wandalą. Dzięki niej wędrujące przez trawę mowy (mowę-trawę) zwierzę lektury (czytające ciele) uruchamia nieustanne różnicowanie się języka. Lektura rozbiła w nim przejrzystość codziennej mowy; genialna wypowiedź przekreśliła inne słowa, odebrała innym wypowiedziom pewność adekwatności. Cóż to teraz za istota? Stworzenie, które przeczytało trwale?

W V pieśni *Beniowskiego* Sawa obserwuje pochod wojska przez step. Choć patrzy na jeźdźców, to obraz przejęty przez narratora nie ma w sobie nic ludzkiego, a jedynie zwierzęcość:

- Czasem ujrzałeś, że koń piersią porze
- Trawy i z trawy jak delfin wychodzi,
- Lecz cały na wiatr wyskoczyć nie może,

Jak posąg, co się u snycerza rodzi
I cały w gładzie osadzony zadem,
Po piersi koniem jest, a po pas — gadem⁸.

Nie chcę zredukować biologicznego przepychu tego obrazu do genezyjskiej symboliki. Widzę w nim rękę rówieśnika Karola Darwina. Znikający w trawach stepu jeździec i koń tracą swoją odrębność. Jeździec właściwie nie ma, bo regresywne metamorfozy pochłaniają człowieka i transformują go w..., no właśnie, w „nie-wiadomo-co”. Istota, która wyłania się i pogrąża na powrót w stepie, jest kontaminacją „przejściowych form kopalnych” — jak powiedziałby ewolucjonista, „rybą-gadem-ssakiem” równocześnie. W tej alegorii człowiek to istota, która nie ma swej istoty. Nie dlatego, że doszło do zmiany języka opisu, wiersz wszak ma prawo do poetyckiej redukcji szczegółów przedstawienia. Wszystkie języki są równoprawne w mówieniu o człowieku, bo nie ma on swej tożsamości, swej gatunkowej stabilności. Upadłszy w trawę mowy, jeździec-czytelnik znika w niej, a w zamian powstaje proteuszowy twór wędrujący tam i z powrotem po szczeblach ewolucyjnej drabiny.

Jedyny sposób, aby dzieło pisarza nie zniknęło w przestrzeni języka, to naznaczyć ciało czytelnika, „prawie-krowę”, „nie-wiadomo-co”, wydobywając go z nieodróżnicowania mowy potocznej i dając szansę, aby zaprzeczył swemu czysto biologicznemu istnieniu, i choć częściowo usprawiedliwił je jako nosiciel inskrypcji — bolesnego znaku, który podrywa go ku pragnieniu bycia kimś innym, niż jest.

„I tak spotkali się, chłopiec z krową [...]. Był to początek wielkiego stada” — przepowiada anonimowy głos z off-u *Rzeki czerwonej*. Spełniło się.

Dawno temu, dzięki kilku słowom chłopca („Zdejm z mego serca jaskółczy niepokój”) stałem się krową Juliusza.

⁸ J. SŁOWACKI: *Beniowski*. Oprac. J. KLEINER. BN I 13/14. Wrocław 1949, pieśń V, s. 158.

Nota bibliograficzna

Niektóre szkice składające się na niniejszą publikację zostały opublikowane wcześniej. Poniżej podaję miejsca pierwodruków.

Szeregowy pracownik nauki o literaturze, sobie samym, języku i wielkim cmentarzu literatury. „Teksty Drugie” 2007, nr 1.

Antyгона w wielkim mieście (A... B... C...). W: *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej.* Red. J. WIŚNIEWSKA, B. OBSULEWICZ. Lublin 2010.

Co gra „Katarynka”? „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 1.

Przypowieść antropologiczna. „Świat i Słowo” 2005, nr 1.

Śmiech ze „Słówek”. W: *„Tam nasz początek”. Studia o literaturze polskiej pierwszej dekady XX wieku.* Red. J. JAKÓBCZYK. Katowice 2007.

Jak Tuwim napisał wiersz Baudelaire’a. W: *Czytanie Dwudziestolecia II.* Red. E. HURNIKOWA i E. WRÓBEL. Częstochowa 2009.

Supermarket i Baudelaire. „Śląsk” 1999, nr 5.

Wuj Tarabuk i nędza pisania? „Fa-art” 1998, nr 3.

Indeks osobowy

- Adorno Theodor 88, 89, 179
Agamben Giorgio 31, 33
Alembert Jean de 45
Alexandre Gefen 57
Alighieri Dante 162
Althusser Louis 204
Archiac Adolphe 42
Ariès Philippe 118, 119
Arystoteles 56, 148
Askenazy Szymon 155
Asnyk Adam 78, 151
Assollant Alfred 133
Auerbach Erich 30
Austin Jane 126, 218
- Bach Carl Filip Emanuel 88
Bachórz Józef 53, 57, 94
Baden-Powell Robert 134
Bahdaj Adam 134
Baliński Stanisław 27
Ball Hugo 44
Balzac Honoriusz 52—54, 191
Banasiak Bogdan 203, 208
Baran Bogdan 18, 71
Barańczak Stanisław 14, 142
Barthes Roland 12, 13, 22, 29, 33, 34, 186, 187, 209, 210
- Bartoszyński Kazimierz 110
Bataille Georges 77
Baudelaire Charles 5, 33, 83, 164, 165, 169—181, 187—192, 225
Baudrillard Jean 27
Bauman Zygmunt 173, 177, 179
Bąkowska Eligia 119
Beer Gillian 39, 40
Belke Gustaw 51
Bełczykowski Edmund 87, 88
Benjamin Walter 74, 83, 114, 170, 171, 174, 175, 179, 181, 185, 187, 190, 191
Berent Wacław 47
Bergson Henri 80, 147, 150, 153, 154, 163, 166
Berkeley George 106
Berman Marshall 198
Bettelheim Bruno 128
Bieńczyk Marek 33, 221
Birkenmajer Józef 130
Bloom Harold 27
Błoński Jan 17
Bogacki Feliks 43
Bohuszewiczówna Zofia 41
Bokszczanin Maria 141
Bolecki Włodzimierz 47
Booth Wayne 34

Borkowska Grażyna 48, 67, 69, 104, 121
 Borowski Tadeusz 198
 Boyd Brian 57
 Brandys Marian 124
 Bricmont Jean 31
 Bristow James 125, 130, 131, 134
 Brodzka Alina 110—112, 116, 117, 119, 178
 Brykalska Maria 56
 Brzozowski Jan 169
 Brzozowski Stanisław 38, 79, 96, 169, 193—201, 229, 231
 Buckle Henry Thomas 42, 43, 48
 Budrewicz Tadeusz 59, 60, 63, 114, 121
 Bujnicki Tadeusz 67, 81, 144
 Bułhakow Michaił 25
 Burska Lidia 105
 Bursztyńska Halina 59, 78
 Burzyńska Anna 23
 Buttler Danuta 148
 Byron George 38

 Calvino Italo 8—12, 159
 Centnerszwerowa Róża 142
 Cezanne Paul 106
 Charles Schnee 221
 Chase Borden 221
 Chauvin Victor 206
 Chełmiński Wincenty 59, 78—80
 Chłędowski Kazimierz 46
 Chłopicki Władysław 148
 Chmielowski Piotr 39, 46
 Chodakiewicz Marek 43
 Chomiński Józef 159
 Chopin Fryderyk 88
 Cichoń Anna 124, 139
 Cichowicz Stanisław 12, 80, 147
 Cioran Emil 203
 Comte August 106
 Conan-Doyle Artur 24, 52
 Cooper James Fenimore 125
 Corral Howard 22
 Courbet Gustaw 118

Critchley Simon 148, 162, 166
 Curtius Ernst 30
 Custine Astolphe de 190
 Cuvier Georges 50—52
 Czaja Dariusz 58
 Czaplejewicz Eugeniusz 100
 Czapliński Przemysław 118
 Czarnocka Halina 140
 Czekańska-Heymanowa Róża 208

 Danek Danuta 128
 Daniel Schumann 43, 47
 Darwin Karol 5, 37—57, 119—121, 132, 137, 199, 223
 Davis Miles 24
 Dawson George 125, 132
 Defoe Daniel 125, 126, 130, 131
 Deleuze Gilles 27, 208
 Derrida Jacques 22, 27, 29, 31, 58, 203, 209
 Descombes Vincent 22
 Dickens Charles 39, 79, 85
 Dickinson Emily 37
 Dickstein Szymon 37
 Disraeli Benjamin 133
 Długokęcka Teodozja 42, 48
 Dłuski Wiktor 204
 Donne John 120
 Drogoszewski Aureli 60
 Droysen Johann Gustav 71
 Duchńska Seweryna 42
 Dumas Aleksander 217
 Dziadek Adam 161

 Eliot George 39, 126
 Eliot Thomas Stearns 14—16, 39, 175
 Engels Eve-Marie 43
 Engels Fryderyk 201
 Evert Tadeusz 52

 Fabre Jean Henri 41
 Fiedler Leslie 24
 Filipowicz Benedykt 125
 Finkelkraut Alain 32
 Fita Stanisław 45, 95, 137

Flaubert Gustaw 105, 221
Flourens Jean Pierre 42
Foucault Michel 27, 56, 61, 212
Fourier Charles 38
Fraenger Wilhelm 120
Freud Zygmunt 56, 71, 148, 153, 154,
162
Fryderyk II 45
Fussell Paul 132

Gacowa Halina 60
Gadamer Hans-Georg 71
Gaga Lady 24
Galland Antoine 206
Gałczyński Konstanty Ildefons 162
Garewicz Jan 24
Gielata Ireneusz 46, 109
Gierczyński Zbigniew 167
Girard René 22
Glick Thomas F. 39, 43, 56
Gloger Maciej 48, 103
Głowacki Antoni 95
Głowacki Jan 95
Głowacki Leon 96
Głowiński Michał 29, 170, 176, 180,
181
Głowczewski Antoni 148
Goethe Johann Wolfgang 22, 23, 44,
198
Gołaszewska Maria 148
Gombrowicz Witold 54, 55, 101, 149,
168, 208
Gomulicki Juliusz Wiktor 77, 193
Gomulicki Wiktor 77
Górny Antoni 57, 197
Górska Maria 41
Grabski Andrzej 42
Green Martin 125, 126, 128, 129, 131,
132
Grendyszyński Ludomir 77
Gumbrecht Hans Ulrich 30
Guze Joanna 165, 172, 176, 188

Haeckel Ernst 56
Hamon Philippe 49

Hardy Thomas 208
Havelock Ellis 125
Haweis 89
Hawks Howard 221
Haydn Joseph 88
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 180
Heidegger Martin 24, 29, 58, 203,
205
Henty George Alfred 125, 131, 132
Herbert Zbigniew 17, 48, 123
Hernas Czesław 59
Hessel Franz 176
Hills-Miller John 209
Hippolyte Jean 22
Hobbes Thomas 148
Hochfeldowa Aniela 43
Hooker Joseph 43
Howard Richard 29, 187, 209, 221
Hryniewiecki Bolesław 67
Hurnikowa Elżbieta 225
Huxley Thomas Henry 46
Huysmans Joris-Karl 10, 11

Ibsen Henryk 38
Ingarden Roman 211
Irzykowski Karol 158, 160, 168
Iser Wolfgang 187, 214
Iwaszkiewicz Jarosław 161

Jakob Michael 203
Jakobson Roman 211
Jakóbczyk Jan 144, 225
Jakubowski Jan Zygmunt 59
Jameson Frederic 33
Jamroziak Zbigniew 49
Janczewska Jadwiga 140, 141
Jankowski Edmund 77—80
Januszewski Antoni 109, 110
Jaroszewski Tadeusz 204
Jasieńczyk Marian 109, 116, 119
Jasińska-Wojtkowska Maria 110
Jastrun Mieczysław 178
Jaworski Roman 168
Jeż Teodor Tomasz 49, 78
Jodkowski Kazimierz 45, 55

- John Wayne 222
Jonca Mgdalena 67
- Kaczkowski Zygmunt 78
Kafka Franz 31, 211, 221, 222
Kalicki Rajmund 20
Kania Ireneusz 203
Kant Immanuel 56, 148
Kasprzyk Krystyna 8
Kawka Maciej 110
Kępa Zbigniew 42
Kierkegaard Søren 148
Kijowski Andrzej 173, 191
Kipling Rudyard 125, 126, 132, 133, 139
Kleiner Juliusz 30, 223
Kłoczowski Jan Maria 165, 172, 188
Kłosiński Krzysztof 13, 23, 50, 59, 210
Kochanowski Jan 155, 156
Kolumb Krzysztof 131, 135, 140, 141, 187
Komendant Tadeusz 12, 61
Komornicka Maria 17
Konopnicka Maria 5, 16, 48, 78, 109—112, 114—121, 225, 229, 231
Kopacki Andrzej 74
Kopernik Mikołaj 56
Kott Jan 16
Kowalska Małgorzata 213
Kowalski Sergiusz 200
Koziołek Krystyna 71
Kraszewski Józef Ignacy 119
Kremer Aleksander 51
Kropiwnicki Maciej 58
Krzemień-Ojak Krystyna 89, 179
Krzyżanowski Julian 21, 30, 45, 51, 59, 67, 91, 98, 128, 141, 145, 201
Kulczycka-Saloni Janina 49, 93, 98
Kundera Milan 221
Kwintylian 148
Kydryński Marcin 124
- Las Casas Bartolomeo 141
Lenartowicz Teofil 121
Leśmian Bolesław 23, 201, 206—208, 211, 212, 229, 231
Leśniewska Maria 169
Lewandowski Leopold 88
Lewicki Tadeusz 206, 207
Linde Samuel Bogumił 21, 80
Lindqvist Sven 50
Lipińska-Zubkiewicz Irena 42
Lisiecka Sławomira 176
Loreau H. 125
Lubowski Edward 141
Ludorowski Lech 130, 140
Lutosławski Witold 24
Lyell Charles 40, 44
Lyotard Jean-François 204, 213, 214
- Machiavelli Niccolo 71
Magnone Lena 48, 118
Makowska Apolonia 59, 80
Makowski Waław 78, 80
Mallet Marie-Louise 58
Małkowski Andrzej 134
Man Paul de 27
Mandelsztam Osip 38, 39
Markiewicz Henryk 40, 48, 96, 149, 150, 194, 195
Markowski Michał Paweł 13, 28
Marks Karol 18, 26, 56, 164, 185, 186, 201, 204, 210
Martuszevska Anna 101
Marx Groucho 166
Masłowski Ludwik 37
Matuszewski Krzysztof 56, 208
Matuszewski Ryszard 178
Mayne Reid Captain 125
Mazon Paul 29
McLaughlin Kathleen 14
Mentzel Adam 87
Mérimee Prosper 38
Merleau-Ponty Maurice 12
Meschonnic Henri 161
Michalik Jan 151
Miciński Tadeusz 161

Mickiewicz Adam 32, 93, 105, 167, 171, 174
Mieczkowski Jan 87
Migasiński Jacek 204, 213
Mill John Stuart 39, 48, 209
Milton John 39
Miłosz Czesław 21, 111, 164, 181
Miodońska-Brooks Ewa 151
Mitchell Margaret 24
Mochnacki Maurycy 197
Modrzejewska Helena 87
Montaigne Michel de 167, 168
Moretti Franco 33, 218
Morrell John 148
Mozart Wolfgang Amadeusz 88
Murawiew Michał Mikołajewicz 96
Musil Robert 18

Napoleon Bonaparte 56, 86
Nawarecki Aleksander 38
Nerczuk Zbigniew 164
Niemcewicz Julian Ursyn 217
Nietzsche Friedrich 18, 47, 56, 128, 129, 132, 175, 192, 203, 207, 213, 222
Norwid Cyprian Kamil 37, 57, 193, 195
Nusbaum Józef 37, 38, 40, 41, 44, 47, 56
Nycz Ryszard 44, 47, 196, 199, 214
Nyczek Tadeusz 16

Olędzka-Frybesowa Aleksandra 174
Olszewska Domicela 96
Opęchowski Jan 169
Ord-Hume Arthur 84—85, 88, 90
Orłowski Hubert 83, 170, 191
Orwell George 131
Orzeszkowa Eliza 42, 43, 49, 50, 59, 60, 62—74, 76—80, 229, 231
Osmański Wojciech 88
Ostrowski Józef 87

Paderewski Ignacy 88
Pański Antoni 54

Pascal Błażej 163, 165
Paszek Jerzy 206
Patai Daphne 22
Pawlicki Stefan 37, 41, 42
Pellauer David 14
Piasecki Zdzisław 140
Pichois Claude 165, 172, 188
Pigoń Stanisław 29
Pik Jakub 87, 97
Pilch Jerzy 24, 219, 220
Piwiński Leon 217
Platon 21, 99, 148
Plessner Helmuth 164, 167
Podraza-Kwiatkowska Maria 17, 154
Poe Edgar Allan 171, 172, 190
Polak Paweł 42
Polański Kazimierz 8
Połoniecki Bernard 147
Pomorski Adam 38
Porębowicz Edward 162
Porter Brian 43
Postman Neil 16
Potkański Karol 143
Pound Ezra 187
Powidaj Ludwik 44, 45, 137
Propp Vladimir 212
Prószyński Sławomir 84, 86, 90
Prus Bolesław 5, 24, 33, 39, 45, 48, 53, 57, 60, 66, 67, 78, 79, 83—89, 91—107, 118, 185, 229, 231
Przybylski Ryszard 39
Przybyła Zbigniew 81
Przybyszewski Stanisław 106, 159, 166, 200
Przychodniak Zbigniew 118

Rancière Jacques 31
Rejchman Bronisław 40, 42, 45, 47, 48
Renan Ernest 142—145
Reszke Robert 153
Retamar Roberto 140, 141
Rewers Ewa 173
Rhodesa Cecila 132
Ricoeur Paul 14
Rimbaud Artur 176, 180

Rogoziński Julian 11
 Romankówna Mieczysława 59, 69
 Rorty Richard 22, 55, 205
 Rosiak Stefan 78, 80
 Rousseau Jean Jacques 187
 Rubik Piotr 24
 Rudnicka Jadwiga 206
 Ruff Marcel 174
 Rushdie Salman 200
 Ruskin John 132
 Russell Bertrand 54
 Rusała Jadwiga 130
 Rutkowski Krzysztof 100
 Rydel Lucjan 149, 162
 Rymkiewicz Jarosław Marek 178

 Sabato Ernesto 120
 Said Edward 127, 139
 Sandauer Artur 178, 181
 Sandler Samuel 83
 Sauerland Karol 89, 179
 Saussure Ferdinand de 8, 9
 Sawicki Stefan 110
 Schopenhauer Artur 119, 148, 163
 Schulz Bruno 25
 Scott Walter 125—127, 131, 217
 Sheppard Richard 44
 Sienkiewicz Henryk 21, 45, 50—52,
 67, 78, 90, 91, 96, 104, 123—128,
 130, 132, 134—146, 149, 194,
 199, 201, 217—219, 229, 231
 Sierszulska Anna 214
 Skarga Barbara 43, 210
 Sloterdijk Peter 32, 58
 Sławek Tadeusz 22, 175
 Sławiński Janusz 25, 26, 34
 Słonimski Antoni 168
 Smiles Samuel 54, 124, 131, 134
 Sokal Alan 31
 Sołżenicyn Aleksander 198
 Sowiński Grzegorz 129
 Spencer Herbert 39, 43, 46—48, 50,
 148
 Spitzer Leo 30
 Staff Leopold 180

Stanley Henry Morton 125
 Starzewski Rudolf 157
 Stawar Andrzej 147, 166
 Stendhal Henri 38, 106
 Steverson Wallace 27
 Stoker Bram 24
 Strasburger Emil 44
 Strauss Stanisław 87
 Stuart Mel 23
 Swift Jonathan 79, 166
 Sygietyński Antoni 99
 Szahaj Andrzej 24, 25
 Szczepański Jan 220
 Szczubiałka Michał 55
 Szekspir William 14, 79, 140, 142
 Szetkiewiczówna Maria 140
 Szklarski Alfred 134
 Szleszyński Bartłomiej 83
 Szuba Andrzej 187
 Szuster Marcin 198
 Szwejkowski Zygmunt 39, 82, 93—95
 Szymutko Stefan 7, 34, 104, 105
 Szypowska Maria 121

Śliwiński Piotr 118
 Świdorski Ludwik Brunon 60
 Świerczyńska Dobrosława 48
 Świętochowski Aleksander 56, 78

Taborski Roman 106
 Taine Hipolit 38, 77, 99
 Tarnowski Stanisław 149
 Tischner Józef 25, 29
 Todorov Tzvetan 22
 Tokarzówna Krystyna 95
 Tomasz Bilczewski 30
 Trąbczyński Oktawiusz [właśc. Sikorski
 Józef] 89—92
 Trz nadłowski Jan 110—112
 Tuwim Julian 5, 162, 169—182, 225,
 229, 231
 Twain Mark 125

Ujejski Kornel 78

Verdi Giuseppe 85
Verlaine Paul 158, 159
Vogel Beniamin 87
Vogler Henryk 172

Walser Robert 31
Wasilewska Anna 159
Wat Aleksander 161
Waters Lindsay 30
Weiss Tomasz 147, 151
White Hyden 31
Whitman Walt 175, 176
Wieleżyńska Ewa 13
Wilkowska-Chomińska Krystyna 159
Wilson Elisabeth 173
Winklowska Barabara 147
Witek Halina 124
Witkiewicz Stanisław 140
Witkiewicz Stanisław Ignacy 168
Wittlin Józef 27
Witwicki Władysław 21
Wolff Janet 173
Wróbel Elżbieta 225
Wrześniowski August 32

Wujek Jakub 58
Wyka Kazimierz 29
Wyrzykowski Stanisław 172, 213
Wyss Johann 27

Zaleski Marek 105
Zaworska Helena 178
Zeidler-Janiszewska Anna 173, 179
Zięba Michał 78, 79, 121
Zimand Roman 156, 162
Ziomek Jerzy 29
Žižek Slavoj 57, 58, 197
Zola Emil 38, 187
Zwolińska Agata 164

Żabski Tadeusz 81
Żeleński (Boy) Tadeusz 52, 147—159,
163, 165—168, 229, 231
Żeromski Stefan 64
Żmigrodzka Maria 59
Żółkiewski Stefan 178
Żukowski Stefan 95
Żychliński Arkadiusz 58
Żygulski Kazimierz 148, 150

Ryszard Koziółek

Earmarking Grass or the Practice of Philology

Summary

Earmarking Grass... is a collection of essays devoted to the authors of the Polish modern literature (Orzeszkowa, Prus, Konopnicka, Sienkiewicz, Leśmian, Brzozowski, Boy, Tuwim) who try to describe a positive dimension of the new reality at the turn of the 19th and 20th centuries. Reading literary texts here is tightly connected with the author's professional self-reflection who asks about the situation of his own statement, that is, its entanglement into the subject, its time and a new position of literary studies in the capitalistic world of the beginning of the 21st century. Thereby, the interpretation of the text in this book inseparably overlaps with the interpreter's introspection.

Ryszard Koziółek

Die Markierung des Grases oder philologische Praktiken

Zusammenfassung

Die Markierung des Grases... ist eine Sammlung von Essays, die den Schöpfern der polnischen modernen Literatur (Orzeszkowa, Prus, Konopnicka, Sienkiewicz, Leśmian, Brzozowski, Boy, Tuwim) gewidmet sind. Genannte Schriftsteller bemühten sich, einen positiven Ausmaß von der neuen Wirklichkeit um die Wende des 19. zum 20. Jh. darzustellen. In Anlehnung an die Lektüre der literarischen Texte fragt der Verfasser, inwieweit seine eigene Selbstreflexion in den Gegenstand, in die Zeit und in die neue Lage der Literaturwissenschaft in der kapitalistischen Welt zu Beginn des 21. Jhs verwickelt ist. So wird hier die Interpretation der literarischen Texte untrennbar mit der Introspektion des Verfassers verbunden.

Redaktor
Barbara Jagoda

Projektant okładki
Magdalena Nazarkiewicz

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Aleksandra Gaździcka


Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2012-0

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 14,75. Ark. wyd. 18,0. Papier offset.
kl. III, 90 g Cena 22 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c. M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Znakowanie trawy albo praktyki filologii to nowa książka autora **Ciał Sienkiewicza** (Nagroda Literacka Gdynia 2010). Zebrane w niej eseje poświęcone są twórcom polskiej literatury nowoczesnej: Boyowi, Brzozowskiemu, Konopnickiej, Leśmianowi, Orzeszkowej, Prusowi, Sienkiewiczowi, Tuwimowi.

Opowieści o tekstach i pisarzach są ściśle powiązane z pytaniami autora o własne uwikłania: w opisywany utwór, w swój czas, a zwłaszcza w nowe miejsce literaturoznawstwa na początku XXI wieku. Interpretacja literatury splata się tu nierozdzielnie z introspekcją interpretatora.

Domem filologii jest literatura, choć nie dla filologa został on wzniesiony. Literatura jest zawsze czymś więcej niż jakakolwiek jej definicja czy opis. Dostarcza nam ciągle bezkonkurencyjnego języka dla ujęcia niemego lub nieświadomego przeżycia. Lektura literacka udziela łaski sensu każdemu z osobna, nawet czytelnikom patologicznym – filologom.

Cena 22 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2012-0